PRO ARTE.

ZENON PRZESMYCKI
(MIRIAM)

PRO ARTE.

UWAGI O SZTUCE I KULTURZE.

NIECO Z OBYCZAJÓW, TEATRY,
KABARETY, MUZYKA, LITERATURA.
SZTUKI PLASTYCZNE.
MIEJSKIE MUZEUM SZTUKI.

NAKŁAD I DRUK TOW. AKC. S. ORGELBRANDA SYNÓW.
SKŁADY GŁÓWNE: E. WENDE I SPÓŁKA, WARSZAWA,
H. ALTENBERG, G. SEYFARTH, E. WENDE I S-KA, LWÓW.

NIECO Z OBYCZAJÓW, TEATRY,
KABARETY, MUZYKA, LITERATURA.

I.

JUBILEUSZE, ROCZNICE, PLEBISCYTY,
ANKIETY, KONKURSY.
NADSCENY I KABARETY ARTYSTYCZNE.
REFORMA TEATRÓW.
„STARA, BARBARZYŃSKA JAPONIA...“
FILHARMONIA WARSZAWSKA.

JUBILEUSZE, ROCZNICE, PLEBISCYTY, ANKIETY, KONKURSY.

I.

Jubileusze, rocznice, plebiscyty, ankiety, konkursy stały się w ostatnich czasach strawą tak powszednią, tak często podawaną przez kuchmistrzów dziennikarskich oraz innych, i spożywaną przez społeczeństwo w tak nadmiernych ilościach, że koniecznem jest ze wszech miar zbadać jej hygieniczność, przyjrzeć się sposobom jej przygotowywania, oraz skutkom przez nią wywoływanym. Sumienna autopsya jednych i drugich przekonywa nas najdowodniej, że w żadnej dziedzinie tylu co tu nie znaleźć falsyfikatów, *eo ipso* produktów szkodliwych, a niekiedy poprostu trujących. A w dodatku, o dusze tu chodzi, nie o ciała.

Jałowość konkursów, bez wyjątku prawie, tłómaczy się psychologią zbiorowego ciała sędziowskiego, którego członkowie, choćby każdy z osobna był wybitnie inteligentną jednostką, drogą porozumień i ustępstw wzajemnych dochodzą zwykle do zgody na nierażącą nikogo mierność.

Dodać do tego należy psychologię drugiej strony, t. j., współubiegających się o nagrodę konkursową. Prawy artysta, który tworząc nie myśli o niczem innem, jedno o wcieleniu swej wizyi, o urzeczywistnieniu możebnie najdoskonalszego dzieła sztuki, mógłby, że tak powiem, tylko przypadkowo znaleźć się w ich liczbie: gdyby o ogłoszonym konkursie dowiedział się *dopiero w chwili*, gdy utwór ma zupełnie gotowy. Inaczej sama myśl o współzawodnictwie, o warunkach konkursu, o terminie, i tym podobnych względach, obcych samej twórczości, mogłaby wywołać niepożądane przystosowywania się lub choćby tylko roztargnienie uwagi, która winna się skupiać całkowicie i bezwzględnie na jedynym celu tworzenia. Aby prawy artysta, dopiero dowiedziawszy się o konkursie, zaczynał umyślnie pisać nań czy malować lub rzeźbić, — nie godziłoby się nawet przypuszczać, tak bardzo ta do pewnego stopnia praca na obstalunek

wydaje się w sprzeczności z jedynem twórców zadaniem.

A jednak, znęceni czy to sławy, czy zysku nadzieją, biorą i oni, niestety, dość często udział w konkursach, co, naturalnie, na danem ich dziele natychmiast źle się odbija. I oto pierwszy, najgorszy, najszkodliwszy rezultat konkursów, iż demoralizują nawet niejednego z dobrych i zdolnych artystów, i to zazwyczaj bezowocnie.

A jakby tego niedość jeszcze było, oto rozpasanie wszelkich dyletantyzmów i grafoczy pinako-manij przy każdym, tak czy inaczej nazwanym konkursie, oto powodzie poronionych płodów, oto owe tysiące rzemieślniczo-poprawnych płócien w każdym salonie paryskim, oto owe setki naiwnych wprost w swem niedołęstwie utworów na każdym konkursie literackim. Co to szkodzi? „kupić nie kupić, potargować można“, jak powiada w swem godle jeden ze współzawodników w konkursie Sienkiewiczowskim.

Ci, którzy narzekają na zbyt wielką ilość poetów (!?), a jednocześnie popierają i szeroko rozgłaszają wszelkie konkursy, winniby porządnie się zastanowić, ilu przez nie tych właśnie zbytecznych, nadliczbowych „poetów“ sami przysparzają, bo takich tylko może być zadużo.

Wreszcie, gwoli uzupełnieniu tego smutnego wpływu konkursów, przybywa jeszcze psychologia publiczności, skłonnej z natury i pełnej zapału do wszelkich *circenses,* walk, spółubiegań się, agonów, wyścigów, a podniecanej nadto przez rozwijaną dokoła każdego konkursu gadatliwość w prasie i przez tryumfalne okrzyki dziennikarzy, wprowadzających zwycięzcę niby ogiera tresowanego z wolnej ręki. Zgiełk jest tak wielki, zainteresowanie sportowe tak gorące, że po za obrębem tego pola wyścigowego może się zjawić rzecz doskonała, i nikt z publiczności jej nie dostrzeże. Nikogo z zadyszanych widzów nie obchodzi, kto dobre dzieło stworzył, wszyscy myślą tylko o jednem: kto zwyciężył, choćby tryumfatorem był najprzypadkowszy i najniezasłużeńszy *outsider*.

I często tryumf (?) taki w komunał potem przechodzi: malarz, który dostał wzmiankę w salonie, cieszy się zawsze uznaniem publiczności, choćby zupełną był miernotą, a zdobywca pierwszej nagrody w konkursie literackim pozostaje nim na długo w pamięci ogółu, choćby się okazało, iż sędziowie haniebnie się pomylili.

Że mimo to wszystko prasa uprawia coraz gorliwiej metodę konkursów, to się tłómaczy „polowaniem z naganką“ na nowych współpracowników, a bardziej jeszcze reklamą, rozgłosem,

jakie zyskuje dane pismo na ogłoszonym przez siebie, a zawsze prawie gorliwie przez kolegów omawianym „wyścigu“. Jest to zatem, ze stanowiska *celu*, ta sama kategorya, co dawniejsze premia oleodrukowe czy książkowe.

II.

Jeżeli konkursy miały niby podniecać twórczość, ułatwiać wydobycie się na jaw nieznanym talentom, — ankiety i plebiscyty, w tej zwłaszcza postaci, jaką im dziennikarstwo dziś nadało, pozorują się dążeniem do wyrazistszych uświadomień, potrzebą ukształtowania bardziej stanowczych sądów, zapewnieniem bliższego, istotniejszego ujęcia prawdy. Jak dalece wszystko to jest pozorem, złudą lub obłudą jeno, stwierdza wystarczająco już sam formalny, ilościowy punkt wyjścia (glosowanie, większość zdań), który z istotą prawdy niema nic wspólnego.

Zarzut ten, rzecz prosta, stosuje się przedewszystkiem do plebiscytów. Ankiety, będące nie gołosłownem głosowaniem, lecz zestawieniem całego szeregu motywowanych, uzasadnionych zdań i zapatrywań na jakąś sprawę, z których każdy drogą zastanowienia i rozumowania musi już sam wyprowadzić własny pogląd, albo przynajmniej

sprostować go i uwszechstronnić,—mogłyby, w zasadzie, przyczynić się bardzo dzielnie do rozjaśnienia wielu spornych czy niedość pogłębionych kwestyj, a byłyby w każdym razie znakomitą i pożądaną podnietą do myślenia.

Wszystko jednak zależy od tego, kto urządza ankietę i stawia zapytania, kto na nie odpowiada i kto ze zbioru tych odpowiedzi ma korzystać. Jeżeli pierwszym jest doskonały znawca przemiotu, wiedzący, jak pytać z całą precyzyą i wyrazistością; jeżeli drudzy są niemniej poważnymi badaczami, którzy zgłębili do dna podaną im do rozstrzygnięcia kwestyę; jeżeli z różnolitości wyrażonych poglądów korzystać mają ludzie, niepierwszy raz spotykający się z przedmiotem, lecz sporo o nim wiedzący i wskutek tego zdolni zoryentować się w lesie sprzecznych nawet zapatrywań,—pożytek ankiety jest niewątpliwy.

Jakże tymczasem wyglądają, obchodzące nas w tej chwili ankiety gazeciarskie, które w dziedzinie rzeczy ducha—iż bractwo reporterów nie kwapi się tak bardzo do poruszania zagadnień naukowych, bo tam łatwiej się „poszpotnąć“ — skrupiły się na sztuce? Ogłaszają ankiety dziennikarze, t. j., ludzie, niemający—mimo prób zidentyfikowania dziennikarstwa z literaturą i krytyką — nic wspólnego ze sztuką, mogący się po-

chlubić co najwyżej przeciętnemi, „zdroworozsądkowemi“ lub *five o'clock*'owemi pojęciami o niej, czerpiący całą erudycyę z pierwszej lepszej encyklopedyi, pozbawieni wreszcie, w wirze codziennych zabiegów informacyjnych, wszelkiej wrażliwości estetycznej. Rzecz prosta, iż skutkiem tego wszystkiego nie umieją oni nawet sformułować z należytą precyzyą swego kwestyonaryusza i tą niejasnością zapytań, która otwiera drogę do wszelkich nieporozumień, wywołują częstokroć przerażający zamęt w odpowiedziach.

Nietylko nie umieją wszakże; często nie chcą. Bo tu wychodzi na jaw właściwy cel tych ankiet. Idzie nie o rozwiązanie czy pogłębienie jakiejś kwestyi, lecz o ściągnięcie uwagi na dziennik, w którym o coś spierają się ludzie, oraz o rozgłos własny reportera—inicyatora ankiety. Że zaś szeroka masa abonentów woli pieprzne swary i utarczki na tle błahostek i skandalików życia codziennego, niż głębokie roztrząsania filozoficzne, więc np. p. J. Huret, prowadząc słynną ankietę w sprawie symbolizmu (które to przedsięwzięcie uczyniło go „autorem“ napisanej przez innych książki), rozpytuje ze szczególnem zamiłowaniem i perfidyą o wzajemne sądy osobiste, przyjaźnie, niechęci, zawiści, niesnaski (pyta np. Verlaine'a, czy to prawda, że zazdrości sławy

Moreas'owi)—i, na dodatek, z całą bezczelnością, przybierając w przedmowie szaty wielkiego moralisty, chlubi się przed czytelnikami, że jeśli jego ankieta nie zbogaca historyi literatury co do nowych sformułowań teoretycznych, odsłania za to kulisy duszne, wyjawia namiętności ukryte i kłótliwe obyczaje większości artystów współczesnych.

Lecz ten francuski „petit reportaillon“, mimo całej swej perfidyi, czuł — skutkiem zapewne wyższej naogół kultury francuskiej—że zwracać się z zapytaniami w sprawie sztuki można tylko do ludzi, którzy coś o niej mają do powiedzenia: do literatów, artystów, oraz istotnych, twórczych krytyków — a pisząc swą przedmowę, dowiódł tylko, że sam, skutkiem przewagi reporterskich skłonności do intryżek i plotek, najmniej zrozumiał, jak wiele teoretycznych właśnie, głębokich uwag i zapatrywań udzielili mu zapytani. U nas te sprawy ankietowe załatwiają się z nieporównanie większą prostotą i dobrodusznością. Kwestyonaryusze rozsyła się na prawo i lewo, nie zastanawiając się ani chwili, czy ten lub ów z zapytywanych ma wogóle cokolwiek do powiedzenia w danej sprawie.

Brak jakiejkolwiek kultury estetycznej prowadzi zresztą nieodzownie do powszechnego u nas przekonania, że w sprawach sztuki wszyscy bez

wyjątku głos zabierać mogą. „Napisano bezkarnie“, powiada Peladan: „wielkie dzieła sztuki są wielkiemi tylko dla tego, że są dostępne i zrozumiałe dla wszystkich“ — a Tołstojowski ten kąkol nigdzie może nie rozplenił się tak bujnie, jak u nas. Nikomu nie przychodzi na myśl, iż innemi słowy znaczy to: „sztuką prawą jest ta, która sprawia przyjemność ignorantom i głupcom, a literatura stosować się winna do smaku analfabetów estetycznych“. Nawet ostateczni gruboskórcy, pozbawieni wszelkiej wrażliwości estetycznej, twierdzą z całem przekonaniem, że „mają serce“ i że, byle im dać „arcydzieło“, odczują i zrozumieją je niezawodnie.

Trudno dziś zaiste znaleźć człowieka, który, pytany czy niepytany, zawahałby się z wydaniem „sądu“ w kwestyach artystycznych. Mówią o sztuce doktorzy i filantropi, przyrodnicy i sportowcy, antropolodzy i „przodowi“ dandysi, bankierzy i mecenasi, dziennikarze i przemysłowcy, rolnicy i właściciele domów, księża i politycy, i cała, cała „zwarta większość“ bezimiennych głuchych i ślepych.

To też sam już spis uczestników którejkolwiek z ankiet w sprawach sztuki zdumieć może nawet najbardziej przyzwyczajonego do niespodzianek człowieka, a treść odpowiedzi jest za-

zwyczaj takiem trzęsawiskiem frazesów, komunałów, zdroworozsądkowych bezmyślności, że jakieś przypadkowe, bardziej ważkie zapatrywanie bez ratunku w niem utonąć musi. Utonie zaś tem pewniej, że cały ten materyał, drukowany z dnia na dzień w dzienniku, idzie nie pod rozpoznanie ludzi, znających się na rzeczy i zdolnych plewę oddzielić od ziarna, lecz przed oczy szerokiego tłumu, któremu wszystko (dowcip czy gromkie hasło, brutalna krzykliwość czy zwinna retoryka, „łatwość“ stylu czy zręczne pochlebstwo) łacniej zaimponuje, niż spokojna, cicha i wszelkiej blagi pozbawiona myśl głębsza.

Z rozumowej narady, z wymiany ważkich treści, ankieta staje się zatem cyrkowym popisem tężyzny głosu, bo kto lepiej krzyczy, ten zwycięża.

Zresztą inicyatorzy ankiet, niezdolni zazwyczaj do jakiejkolwiek interwencyi ideowej, zastępują to prawie zawsze epilogowaniem statystycznem, ile głosów oświadczyło się za, ile przeciw, ile z okolicznościami łagodzącemi, i przez tego rodzaju skrutynium odbierają całej procedurze resztkę charakteru rozumowego, sprowadzają ankietę do rzędu głosowań, nibyto motywowanych, ale w których wartość lub nicestwo motywów żadnej prawie nie grają roli.

III.

Ankiety dziennikarskie są degeneracyą zasady słusznej, która, równie od inicyatora, jak od dających odpowiedzi i od mających korzystać z zebranego materyału, wymaga warunku *sine qua non:* znajomości przedmiotu. Plebiscyt, oddający jakieś ogólne zagadnienie pod niemotywowaną, gołosłowną decyzyę całej masy ludzi, których kolosalna większość nie ma o niem najmniejszego pojęcia, jest już w zasadzie nonsensem. Zasada ta streścić się da w apoftegmacie: suma milionowych niewiadomości i naiwności równa się głębokiej mądrości;—i śmiesznem jest nawet, że trzeba udowadniać absurdowość odwoływania się do wszelakich *vox populi.*

Jeśli wziąć nawet rzeczy bardziej praktyczne, bardziej dotykalne, np. sprawy społeczne lub polityczne,—każdy zdaje sobie doskonale sprawę, że pierwszy lepszy *rentier*, robotnik, wójt gminy lub jakikolwiek inny członek „zwartej większości“, nie może i nie zdoła decydować o ich kierunku. Natomiast wszystkim zupełnie naturalnem się wydaje, jeśli wielomilionowa suma tych samych *rentier*'ów, robotników, wójtów gmin i t. p. decyduje o zmianie formy rządu we Francyi. Co

są warte rezultaty takich głosowań, stwierdziły dostatecznie nauki polityczne. Jak zaś wpływają na stan umysłów i podniesienie świadomości w tłumach, wspomina, między innymi, Flaubert w liście do Jerzego Sanda z r. 1870: „Vous n'avez pas l'idée du degré de bêtise où le plébiscite plonge les Parisiens!“

Dziennikarze nasi, pierwsi, zda się,—i mogą się tem chlubić zaiste!—zastosowali plebiscyty do spraw sztuki dotyczących. Było to bardzo konsekwentne. Jeżeli ludzie, mający „serce“, jako jedyną kwalifikacyę do wyrokowania o sztuce, mogą wydawać motywowane sądy w różnych ankietach, czemużby wszyscy inni, którzy prawdopodobnie mają również serce, a którym brak tylko sprytu czy odwagi do zlepienia motywów, nie mieli również prawa ferować werdyktów nieodwołalnych? Takich głosujących jest zresztą więcej, a wszak ilość to grunt. Ileż to osób zainteresuje się dziennikiem, który ogłasza plebiscyt na szampionat XIX wieku w różnych dziedzinach sztuki polskiej, ileż to osób uczuje wdzięczność za uprzejme odwolanie się do ich zdania, iluż to gapiów zaciekawi się tym nowym sportem, iluż, jednem slowem, przybędzie abonentów i czytelników! A o to przecież jedynie chodzi. Że dobry przykład zaraźliwie działa, więc

zaraz ktoś inny, urządzając wystawę bardzo pięknej kolekcyi mistrzów flamandzkich i włoskich, uważa za stosowne, dla zwiększenia zapewne dochodu na „cel pożyteczny“, schlebić tłumowi, pytając go o „sąd“ o tych mistrzach. Ktoś inny wreszcie, ogłaszając konkurs dramatyczny, oddaje sędziom (t. j., prawdopodobnie znawcom) tylko rolę przygotowawczą, ostateczną zaś decyzyę co do trzech sztuk, wybranych przez *jury*, zostawia publiczności, o której niema najmniejszych danych, czy znawstwo jej nie ogranicza się do świadomości zabawy dobrej lub złej.

Wyniki tych plebiscytów są w przeważnej liczbie wypadków tak doskonale śmieszne i tak wymownie mówią same za siebie, że zbyteczna szerzej niemi się zajmować.

Natomiast zwrócić musimy uwagę na fatalne dalsze następstwa urządzania takich głosowań ludu i zachęcania do nich. Niejeden ubogi duchem, któremu na myślby nie przyszło wydawać sądy o rzeczach, leżących poza obrębem jego pojmowania i wrażliwości, nabiera skutkiem zachęt i zapraszań, pewności siebie i zwolna przetwarza się w osła ze znanej bajki, który radził słowikowi brać lekcye od koguta.

Aby rzec krótko, jest to forsowna hodowla zarozumiałej ignorancyi. Musi ona doprowadzić

do takich rezultatów, jak przesłynne wystąpienie „licznego grona czterdziestoletnich prenumeratorów“ pewnego pisemka brukowego, którzy z całą bezczelnością i *bezkarnością* poważyli się nazwać wspaniały zbiór kapitalnych, piewszorzędnych dzieł sztuki—„mazaninami“ (naturalnie „modernistycznemi“, bo to dzisiaj jest obelgą bieżącą). Z bezkarnością, powtarzamy, bo redakcya owego pisemka musiała dopiero *dowiadywać się* w kancelaryi T. Z. S. P., że Mehoffer, Ruszczyc, Stanisławski, Wyczółkowski, Wyspiański, są znakomitymi artystami, chlubą sztuki naszej, i że (co najbardziej zapewne zaimponowało i redakcyi, i tym samodzielnym czterdziestoletnim sędziom) „mazaniny“ te same „były w Wiedniu przedmiotem wysokiego uznania ze strony zagranicznej krytyki artystycznej“. „Dowiedziawszy się“ o tem, doszła dopiero redakcya owego pisemka do wniosku, że „uwagi grona prenumeratorów są bezpodstawne“; ponad tę bezpodstawność wszakże nie znalazła ani jednego słówka potępiającego dla skandalicznej elukubracyi swoich czterdziestoletnich *wychowańców*.

Bo daremne i obludne jest rozwodzenie się w parę dni potem o potrzebie wychowywania publiczności pod względem estetycznym. Publiczność już jest wychowana. Wychowały ją plebiscyty

w sprawach sztuki, oraz czcze, przewrotne komunały dziennikarskie o różnych *izmach*. Wyniki plebiscytów mają tylko jedno znaczenie: są dokumentem współczesnych smętnych upodobań Warszawy, są świadectwem, do czego ją doprowadziło to właśnie wychowanie.

Źle jednak—i to jest drugie fatalne głosowań tych następstwo—że nielogiczny nimb, otaczający u nas i gdzieindziej wszelkie *voces populi*, obałamuca niedotknięte nawet zarazą tego samozadowolenia, pełne dobrej woli, chcące uczyć się, warstwy społeczeństwa i każe im wierzyć w słuszność i prawdę tych więcej, a raczej, jeśli kto chce, mniej niż wątpliwych orzeczeń.

IV.

Ogłoszenie ankiety czy konkursu wymaga bądź co bądź pewnej pomysłowości, pewnej zdolności organizatorskiej, pewnej choćby tylko zręczności myślenia, pewnego zdecydowania wreszcie względem utworów czy poglądów nowych jeszcze i przez nic nie uświęconych.

Przy proklamowaniu rocznic, jubileuszów, obchodów pamiątkowych — pomysłów dostarcza bezinteresownie i przeobficie chronologia najprostsza; materyałów—encyklopedye, słowniki biogra-

ficzne, podręczniki dziejów sztuki czy literatury; zamiast myślenia wystarczają komunały i zdawkowości pseudo-uczuciowe; niema nakoniec żadnej obawy potknięcia się, ile że chodzi o „fakta dokonane“, o „rzeczy przesądzone“, „uznane“ i po sto razy omówione.

Dodajmy do tego satysfakcyę protektorską, pozór idealizmu i znawstwa, zasługę inicyatywy, rozgłos dla czasopisma i sto innych względów pomniejszych, a pojmiemy dzienikarską ochoczość do inaugurowania „obchodów uroczystych“, przestaną nas dziwić te niepoliczone przypomnienia zasług, projekty uczczeń, pamiątkowe rozrzewnienia, od których roi się wprost w naszej prasie, i które powierzchownie lub zdala patrzącego złudzić mogą gruntownie, zasadniczo.

Niezmierna, dominująca większość tych wylewów „czci, uznania, wdzięczności“ ma za przedmiot poetów i artystów. Przeglądając spisy rzeczy w dziennikach i tygodnikach za kilka lat ostatnich, możnaby dojść do wniosku, że okrzyczana za wyłącznie praktyczną epoka nasza przewyższa, pod względem zapału dla literatury i sztuki, najbardziej renesansowe, najbardziej medycejskie doby.

I doszli do takich konkluzyj „trzeźwi“ badacze, łamiący ręce nad „przeestetyzowaniem“ spo-

łeczeństwa — ale, niestety, świadczy to tylko o „trzeźwości“ i głębokości ich badań. Dość bowiem przejść od tytułów i nagłówków wymienionych w indeksach do samej treści wzmianek, artykułów, numerów specyalnych i nawet książek poświęconych jubilatom czy kommemoratom, aby się przekonać, że istotne zajęcie sztuką oraz szczery entuzyazm dla twórców grają najmniejszą rolę w tych hałaśliwych scenizacyach, że hołd pozornie bezinteresowny jest tylko płaszczem, w który drapują się, mniej lub więcej otwarcie, najnieoczekiwańsze sploty i kombinacye interesów osobistych czy społecznych, że mniemane gromadne porywy uwielbienia i miłości są, w gruncie rzeczy, jałowym, czczym, więcej, trującym falsyfikatem.

Czem jest właściwie, z istoty swojej, przedczy pośmiertny jubileusz wielkiego twórcy, obchodzony przez społeczeństwo całe? kiedy jedynie godzien jest tej nazwy? kiedy jedynie ma wartość rzeczywistą i nieprzemijającą, na dalekie siew rzucającą przyszłości? — wskazuje poniekąd sama słowa etymologia.

Apoteoza to radosna, słoneczna, żywiołowa, kształtująca się zdawna bez woli i wiedzy niczyjej w łonie społeczeństwa — i dopiero — gdy godzina nadejdzie, gdy duch twórcy ogarnie, prze-

poi już wszystkie duchy i nowe w nich rozpali życie, gdy ekstaza odrodzenia wnętrznego sięgnie szczytów, gdy pomieszane uczucia czci, miłości, uwielbienia, zapału rzucą odrodzonych na kolana, na twarz, przed rodzicem nowego, przyszłego ich istnienia — olbrzymim, wulkanicznym strzelająca w niebo wybuchem.

Nie wypłata to żadna za zasługi, nie żaden rozrachunek wdzięczności, nie żadne skwitowanie należności przez dary, obchody, przemowy, hołdy, wieńców stosy.

Uczucie to czegoś, co nie jest do opłacenia, za co nietylko dziś, lecz i jutra dalekie wywdzięczyć się nie zdołają, uczucie, że wszystkie pokłony, uczczenia, dowody uznania są względem niego czemś śmiesznie, dziecinnie, zawstydzająco małem i niewystarczającem, uczucie, że wiedzie się go na kapitole, lecz chciałoby się wieść gdzieś pod niebo, na szczyty najwyższe, na słońce samo, zkądby w chwale królował wiekuistej.

Zapatrzenie się takie wyłączne, takie absolutne w tego Jedynego, w tego Wybranego, że wszystko inne ginie z oczu, uchodzi w cień, nie istnieje: wszystkie interesy społeczne (toć On jest najwyższym, ostatecznym, jedynym interesem społecznym: nowem, przyszłem duchowem życiem narodu!); wszystkie względy i cele osobiste, ego-

izmy, ambicye, sławy, zarobki, spory, różnice przekonań; wszystkie Jego nawet ziemskie strony i ludzkie ułomności.

Niezdolność do myślenia o czemkolwiek prócz olbrzymiej, przejasnej, taborowo objawiającej się postaci ducha; niepamięć absolutna wszystkiego, co naokół, czy nawet w samym człowieku wielbionym, nie jest tą jaśnią duchową; utożsamienie człowieczej, cielesnej istoty z tkwiącym w niej boskim ducha pierwiastkiem, wczucie się takie, wkochanie, wtopienie w ten pierwiastek, że nagle olśniewająco ma się go w sobie, jest się nim i w nim; podniesienie, uduchowienie, przemienienie wszystkich hołd niosących w ogniu duchowym Wielbionego—i szał radości najwyższej, upojenie potęgą i życiem nowem, jubilacya podniebna, adoracya bezgraniczna, niewysłowna, tłumiąca naraz wszystkie zgiełki drgającym płaszczem zdyszanego milczenia, jednocząca na chwilę, która jest wiecznością, wszystkie dusze, tyle dusz, w uroczystem, niezapomnianem wniebowzięciu.

Nie sen to złudny wyobraźni. Bywały takie słoneczne Święta Ducha i bywać mogą.

Sami pomnimy taką jedną wiosnę w życiu: przy sprowadzeniu zwłok Mickiewicza. A zakwitła ona tak bujnie nie dlatego, iżby on

tylko był jedynym, i największym, i sam tylko uczczeń najwyższych godnym (bo nie byli odeń mniejsi ani Słowacki, ani Krasiński, ani Norwid, bo na tych wyżniach ducha hierarchij ni pierwszeństwa niema), jeno dlatego, że poczucie tchniętych przezeń pierwiastków żywota miało czas aż po najdalsze rozlać się warstwy i sfery, że zapał społeczeństwa miał czas dojrzeć, spotęgować się, w pąk wezbrać wspaniały, i wreszcie, onej chwili pamiętnej, w dawno niewidzianego, olśniewającego czaru kwiat się rozwinąć.

Tam nie było jednego słowa kłamnego, jednego gestu teatralnego, jednego uczucia udanego. Tam nie trzeba było naganek ni agitacyj dziennikarskich, tam nie było inicyatorów-protektorów, tam nie było miejsca dla żadnych celów społecznych czy osobistych, tam wszystkie przeszłości i przyszłości w jednej skupiły się godzinie, tam korne, wielbiące słowa z ust mówców niby krople stopionego padały uczucia, tam wieńce z trwożną, wstydliwą czcią sypały się z rąk niosących, tam wszystko zgasło, znikło, świat cały przestał istnieć: został tylko jeden punkt magnetyczny, ta trumna idąca wysoko, przykuwająca do siebie wszystkie oczy, serca, duchy, i organowym, rozmodłonym, do łkań podobnym witana tłumu pogwarem...

Szedł wiew olbrzymi. Lud nie wypłacał się poecie, lecz jednoczył się z nim w przeświętej, nadziemskiej komunii. Stos ducha płonął podniebnie — a u szczytu jego już bił skrzydły tajemniczy feniks nowych zapałów, nowych twórczości, nowych żywotów.

Był cudowny dzień żniw i siewów jednocześnie, winobrań purpurowych i wiosennych kiełkowań rosistych...

Ale chwile takich wielkich ducha podniesień są nader rzadkie. W ciężkiej glebie społeczeństw ziarno twórczych natchnień setki lat nieraz leżeć musi, zanim zakiełkuje i plon przyniesie. Nasza—podobno gorączkowo naprzód (?) idąca—epoka na cierpliwe oczekiwanie nowego przypływu zgodzić się nie umiała. Majestatyczna scenerya i wstrząsające wrażenia takich godzin ekstazy zbyt przydatnemi się wydawały do różnych celów „pożytecznych“, a wpływy prasy na społeczeństwo—zbyt niezawodnemi, aby nie próbowano wskrzesić, wywołać sztucznie, tych samych stanów duchowych.

Pierwszych kilka prób odbrzmiało jeszcze pewnemi echami ostatniej, niedawnej rzeczywistości; zaczęto zatem powtarzać je coraz częściej — i wtedy rzecz wzniosła z zastraszającą szybkością stoczyła się na samo dno karykatury.

Psychologia i wzajemne ustosunkowanie trzech stron biorących udział w uroczystości: jubilata, inicyatorów i ogółu, parodyjnie się wykrzywiły. Na pierwszy plan wysunęli się inicyatorzy, protektorzy, reprezentanci klas czy warstw społeczeństwa, znawcy urzędowi, dziennikarze, wszyscy, jednem słowem, maszyniści zamierzonego przedstawienia.

Czują się oni panami sytuacyi: urządzą obchód albo go nie urządzą. A urządzając go—jeśli to odpowiada ich interesom i celom osobistym czy społecznym—uważają się nadto za łaskawców, za dobrodziejów względem jubilata i społeczeństwa zarówno. Toć bez nich społeczeństwo nie miałoby sposobności do wykazania swych idealnych aspiracyj, swych uczuć czci, miłości, wdzięczności,—a jubilat—nie byłby jubilatem.

Zawalają też chełpliwie, bezwstydnie swemi opiekuńczemi osobami wszystkie pierwsze miejsca, zaznaczają z naciskiem i notują z rozrzewniająco wzajemną troskliwością wszystkie swe zaslugi, słowa, ruchy, mowy, artykuły i t. p. przyczynki uroczystościowe, traktują swego „pupila“ z przyjazną familiarnością, okazują co chwila, jak bardzo są z nim za pan brat, miotają się, hałasują, aż wreszcie, w tym wirze i zgiełku, poświętna — zdawałoby się — postać tego, który

ma być uczczonym, znika prawie za plecami stłoczonych impresaryów.

Ani śladu szlachetnej bezimienności w hołdach, ani śladu kornego lub przynajmniej przystojnego usuwania się przed tym, który niby osią jest całego obchodu, ani śladu tego mimowolnego dystansu, jaki cześć prawdziwa sama wytwarza wokół swego przedmiotu.

Orgia dorobkiewiczowskiej próżności, wtykającej i tu—podobnie jak na głazy budowanych świątyń—gdzie się da, swoje nazwisko, aby wiedziano, co kto dla jubilata uczynił i komu tenże ma być wdzięcznym.

Jubilat, w całej tej komedyi czy farsie, jest manekinem, któremu wolno tylko kłaniać się i dziękować, sympatyczną figurką, którą się okazuje ludowi ze wszystkiemi szczegółami życia codziennego (co jada, co ma na ścianach w salonie etc. etc.); o tem wszakże, co stanowi jego istotę, o duchu jego, który jest lub będzie treścią żywotną całych pokoleń, nic się prawie — mimo mnóstwa popsowanego papieru—nie słyszy.

Zebrawszy niepoliczone mowy, artykuły, specyalne numery czasopism, broszury i książki, wywołane przez którybądź z jubileuszów ostatniej doby, nie wydobędziemy z nich zazwyczaj żadnej treści nowej, świadczącej o żarliwszem

wgłębianiu się w twórczość wieńczonego poety czy artysty, o dążeniu do osiągnięcia jakiegoś duchowego z nim wspólnictwa. Puste frazesy, wytarte komunały, powtarzane po raz setny oceny—oto plon cały. Nic, coby rozświecało bezgranicznie zarysy duchowego jego oblicza, nic, coby uświadamiało „wsiane przezeń nieświadomie ziarna potęgi", nic, coby odsłaniało nowe, ukryte dotąd tworzenia jego strony. Z wnętrza nic — co najwyżej śmieszne małpowanie zewnętrznych jego cech i oznak: jego stylu, jego zwrotów, obrazów, przenośni, jego choćby maniery. Podczas jubileuszu pośmiertnego Wiktora Hugo, dzienniki francuskie przez parę tygodni „najpospolitsze rzeczy malowały farbami zapożyczonemi z jego palety" (E. Belial). U nas, podczas uroczystości Sienkiewiczowskich, styl gazet „czynił się" podobnież „ogromnie"... niewłasny.

Do niedawna atoli miano przynajmniej tę przyzwoitość, że w artykułach i wydawnictwach jubileuszowych mówiono tylko o jubilacie, nie brano go zupełnie otwarcie za *à propos* tylko do załatwiania spraw innych.

W ostatnich czasach artykuły jubileuszowe i wspomnieniowe jęły — naprzód tu i owdzie — zaczynać się od takich zwrotów: „W epoce wybujałego modernizmu warto przypomnieć sobie

śpiewaka... i t. d.“ Wydawać się to mogło z początku prostem *lapsus calami* niezdającego sobie sprawy ze słów skryby dziennikarskiego. W innej bowiem epoce niewarto byłoby zatem przypominać go sobie?

Czas pokazał, że były to tylko pierwsze symptomata mającej wybuchnąć epidemii.

Bo weźmy do ręki Nr. zbiorowy Tyg. Illustrowanego poświęcony M. Konopnickiej. Tam już nie byle kto, nie jacyś bezimienni „odwierszniey“, lecz znany krytyk, uczony gramatyk, cnotliwy humorysta, szwajcarski profesor, słynna powieściopisarka, sami *representative men* według ogólnego mniemania, nie znajdują do powiedzenia o jubilatce nic prócz najbardziej zdawkowych banalności, a natomiast w niezwykle zaindyczony sposób załatwiają rachunki z „rozkochanymi w sobie mistyfikatorami namiętności“, z „importem modernizmu mistycznego“, z „talentami obalającemi najświętsze wierzeń ołtarze“, z „samozwańczemi wierszydłami, szumnemi i górnemi, hucznemi i pustemi“, z „wypożyczonemi od Mallarmé’go (niestety, nie od Mallarmé’go!) białemi pawiami“, jednem słowem, z widmam jakichś szkół czy kierunków „modernistycznych“.

I nie koniec na tem. Rozgłośny powieściopisarz, sam jubilat niedawny, tąż drogą idzie.

Dla Konopnickiej ma tylko miękkie, ogólnikowe, uczuciowe, lub retoryczne frazesy, które po sto razy już słyszeliśmy i czytali—i które przeto nic nie mówią. Natomiast potępienie w czambuł całej nowej literatury, z Kasprowiczem, Wyspiańskim i Żeromskim na czele, pisane jest z taką zapalczywością, z taką intensywną niechęcią, że wycieczki tej niepodobna uważać za epizod, za *repoussoir* jedyne, lecz trzeba w niej widzieć punkt ciężkości całego artykułu i właściwy jego powstania powód. I mimowoli pytamy: „był-że to jubileusz Konopnickiej, czy też rocznica urągowisk pod adresem nowej literatury? byłoż to uczczenie wielkiej poetki czy też zażarte zwalczanie przeszłością teraźniejszości lub, jeśli kto woli, teraźniejszością przyszłości?“ Nie mamy potrzeby spierać się o słuszność tej walki, dzieła mówią za siebie; chodziło nam tylko o okazanie, jakie coraz drugorzędniejsze stanowisko dostawało się w jubileuszu — jubilatowi.

Aż wreszcie, zdarzył się i taki wypadek, że usunięto go poniekąd zupełnie na stronę, wziąwszy jeno jego nazwisko za chorągiewkę, mającą przynęcać ludzi i nakłaniać do datków na jakąś „pożyteczną“ instytucyę. Jubileusze i rocznice, które kiedyś były uroczystościami

ducha, zeszły zwolna do roli — składek, zabaw i loteryj fantowych na cele dobroczynne.

I stosunek ogółu do tych obchodów zmienił się zasadniczo. Impresaryowie ich zbyt często żądali od społeczeństwa zapałów i uniesień, zbyt często galwanizowali je sztucznie kampaniami dziennikarskiemi—i zwolna musiał nastąpić osłab, a w końcu zanik entuzyazmów zupełny. Dziś już niema śladu samorzutnych porywów w tym kierunku; dziś, jeśli się co robi, to pod naleganiem, to *pro honore domus*, to przez obowiązek, to w sensie wypłacenia się jubilatowi i skwitowania z nim rachunków.

Punkt ostatni, ta szczególna buchalterya wdzięczności, świadczy o zatraconem zupełnie poczuciu wartości niczem nieopłacalnych dóbr duchowych. Mimo przysłowiowych u nas idealizmów, jest to faktem niezaprzeczonym, a raz stwierdziwszy jego istnienie, nie możemy się już dziwić ani małostkowemu ustosunkowaniu liczby i wartości darów dla różnych jubilatów „odpowiednio do ich zasługi"; ani symulowaniu ofiar, t. j., składaniu ich *z myślą*, komu też, na jaki cel jubilat je przeznaczy, i *z wymaganiem*, aby to uczynił (dyskusya, czy *powinien* to zrobić, przedostała się, podczas jednego z ostatnich jubileuszów, nawet na szpalty dzienników); ani,

wreszcie, bacznemu pilnowaniu, czy jubilat jest dostatecznie wdzięczny (!) społeczeństwu za uznanie i hojność.

Dziwić się trudno, bo są to ostatnie ogniwa żelaznego następstw nieuchronnych łańcucha. Odwrócić się tylko można z niesmakiem od śmiesznej i smutnej zarazem karykatury owych wielkich uniesień i porywów, których obraz naszkicowaliśmy powyżej.

Odwrócićby się tak winni wszyscy ci, którymby w przyszłości proponowano uczczenie jubileuszowe. Toć szczery tylko poryw i prawdziwe, gorące uczucie pociągaćby ich mogły, nigdy zaś naganki forsowne, opieki protekcyonalne, inscenizacye sztuczne, jakich dzisiaj jedynie spodziewać się mogą.

Niestety, miłość własna zaślepia, i wbrew oczywistości zdawać im się będzie, że oni jedni rozbili mur okolnej bezduszności, że po tylu teatralnych udaniach znowu zapał zbudzili prawdziwy; i przyjmą ofiarowany im obchód uroczysty, i będą wdzięczni tym, którzy ich za narzędzie do swych celów wezmą, i będą odpowiadali wzruszonemi improwizacyami na napuszenie-banalne impresaryów przemowy; i wyjdą z tych uroczystości jak gdyby obniżeni i po-

mniejszeni zarówno przez familiarne ze strony inicyatorów czy protektorów traktowanie i przez własne bezwiedne kompromisy; i w społeczeństwie, skutkiem jeszcze jednego kłamstwa na zimno, jeszcze się bardziej coś popsuje;—i wszystko to, co mówiliśmy, będzie na długo jeszcze grochem na ścianę.

Snadź nie na zawsze, bo i zło, i fałsz, i nędza—kres swój mają.

NADSCENY

I KABARETY ARTYSTYCZNE.

Każdą rzecz poważną, idącą zkądś z obczyzny, przyjmuje się u nas z niedowierzaniem i „surową“ (ale o jakże pachnącą partykularzem) krytyką; wszystkie za to głupstwa i spekulacye zagraniczne znajdują, w warszawskich „pasterzach ludu“, gorących wielbicieli i opiekunów. Wobec pozowania dziennikarstwa naszego na straszliwą powagę, jest to, co najmniej, dość zabawne, a tem zabawniejsze, że zazwyczaj salwy pochwał i zachwytów wtedy dopiero u nas się rozlegają, gdy w danym kraju, zkąd rzecz idzie, dawno już spostrzeżono blagę, szwindel czy niedołęstwo, i należytą dano im odprawę.

W dziedzinę jakiejkolwiek sięgnąć sztuki, w czasy dawniejsze czy ostatnie,—wszędzie przykładów bez liku.

Przypomnijmy sobie tylko, jakiem jednozgodnem uznaniem cieszyły się u nas wszelkiego rodzaju makartyzmy, podczas gdy przedziwne, twórcze dzieła mistrzów prerafaelityzmu angielskiego niedawno dopiero (może przez wdzięczność za Burne-Jones'owski portret Paderewskiego, albo pod wpływem zbyt późno i z mierniejszych „pyłków“ poznawanego Ruskina) pojawiać się zaczęły tu i owdzie w lichych reprodukcyach i z „wierszykami“ *ad hoc*, dzięki którym dziś nawet bez głębszego przechodzą wrażenia.

Barnumowskie reklamy firmy Sonzogno nigdzie, z wyjątkiem jednego może Wiednia, tak niesłychanych jak u nas nie święciły tryumfów. Toć niedawno jeszcze Filharmonia, świątynia muzyki symfonicznej, muzyki *par excellence*, z uniesieniem witała, dźwiękami tkliwego *Intermezza*, twórcę niezapomnianej *Cavallerii*. Tymczasem z Wagnera, acz krytyka warszawska wiele mu już dzisiaj „wybacza“, do wczoraj prawie kontentować się musieliśmy Lohengrinem i Tannhäuserem, zaś Ryszard Strauss cieszył się, jak oczekiwać należało, wzgardliwem mianem dekadenta.

Czyliż potrzeba przypominać typową, niedościgłą w swej wyrazistości różnicę przyjęcia, z jakiem spotkali się w prasie naszej Maeterlinck i Rostand? Na rzecz pierwszego wyczerpano wszystkie Nordau'owskie zapasy obelg i przezwisk: dekadentyzmy, zwyrodnienia, rozkłady, schyłki, obłąkania, delirya, idyotyzmy, kalectwa duchowe,—niczego nie brakowało. Drugi wywołał taki potopowy zalew hymnów i dytyrambów, że przez chwilę sądzić można było, iż na złość, Platonowi, wypędzono z Warszawy wszystkich uczonych krytyków, a zostawiono samych poetów, którzy jednym rozmachem zdystansowali panegiryczny okres naszej literatury.

Na „secesyę" ongi, gdy nazwa ta istotnie oznaczała coś w sztuce, starał się zwrócić uwagę—rzecz prosta, nadaremnie, *surdis canens*—jedyny chyba M. Wawrzeniecki w *Przegl. Tyg.* Dziś, gdy termin stracił pierwotne znaczenie i wytarzał się po wszystkich rynsztokach tynglowych i kawiarnianych, gdy zerwały się wszystkie nici wiążące go ze sztuką twórczą, gdy rozlała się powódź bezdusznych szablonów i komunałów, stanowiących razem t. zw. „styl" (oh!) secesyjny, „secesya", dzięki prasie, stała się w Warszawie prawdziwą obsesyą. Gdzie się ruszyć, pełno jej wszędzie. Nikt dobrze nie wie, co ona ma znaczyć, ale

wszyscy o niej mówią, wszyscy się nią zajmują. Nakleja się tę etykietkę na prawo i na lewo, identyfikuje się za jej pomocą sztukę i sztuczki, szczerą indywidualność i szablonowe efekciarstwo, twórczość istotną i sposobiki handlarskie, prawdziwe wartości i mizerye ostateczne. O pierwszych—objaw to charakterystyczny—mówi się nb. zawsze prawie z niechęcią, urąganiem, a niekiedy ze... zgrozą, o drugich—z nieujawnianą otwarcie, lecz łatwo wyczuć się dającą sympatyą.

Dni niedawne przyniosły niemniej przekonywające od wszystkich wymienionych przykładów widowisko.

W chwili, gdy pod pozorem obrony i reakcyi przeciwko hakatyzmowi niemieckiemu szczepiono u nas nieróżniącą się niczem od niego zarazę wzajemnej nienawiści narodowościowej, gdy apostołowie tego hakatyzmu polskiego, próbując wnieść jego barbarzyństwa nawet w dziedziny, gdzie nie masz dla nich miejsca, proponowali wyrugowanie pism i książek niemieckich, nawoływali do bojkotu względem myśli, nauki, kultury, sztuki niemieckiej, i bardzo rzadko tak energiczną, jak ze strony p. Mahrburga *(w Książce)*, dostawali odprawę, — jednocześnie dzienniki warszawskie, z pieszczotliwą i rzewną sympatyą, popierały przesadzanie na nasz grunt jednego z najmizer-

niejszych, najbardziej płaskich i najczyściej spekulacyjnych produktów *niemieckich*, jakim są ueberbrettle czyli nadsceny.

W chwili, gdy, z powodu jakiegoś dramatu, obrazującego z niezwykłą intensywnością i w niezwykle ponurem oświetleniu odwieczny trójkąt cudzołóżczy, na szpaltach dzienników i w głosach publiczności pogrzmiewał „wybuch obrażonego poczucia moralnego"; gdy ludzie, chadzający tłumnie, ze spokojnem sumieniem i zupełnie wyraźną satysfakcyą, na oparte na samym trójkącie, tylko nieco weselsze lub sentymentalniejsze sztuki w rodzaju *Dam od Maksyma, Numeru o dwóch łóżkach* lub *Kontrolera wagonów sypialnych,* poczynali nagle rozdzierać szaty i wydawać krzyki spłoszonych indyków lub zawstydzonych gęsi, — w tej samej chwili, idealni krytycy i „literaci" (?), przesyceni i znękani „posępnemi wizyami" oraz „duszną, dręczącą, chorobliwą atmosferą" symbolistów, pełni tęsknoty „do słońca, do płatka wiosennego błękitu, do śmiechu dziecięcego i pieśni słowiczej" *(ah, ma chère!),* wzięli w opiekę, dla ukojenia tej tęsknoty, coś, co jest zwykłem *café chantant,* zwykłem tynglem, tylko nieco zamaskowanym, nieco obłudniejszym, i skutkiem tego, na podobieństwo owych kart przeświecających, ohydnie w istocie niemoralnym.

O nędzy tej sami Niemcy (naturalnie, nie zainteresowani w „przedsiębierstwie“, jak pp. Bierbaum lub Wolzogen), po rocznem doświadczeniu, twierdzili—jedni łagodniej, że „nie należy w niej upatrywać, nie już jakiegoś nowego ewolucyjnego okresu literatury, lecz nawet najdrobniejszego przyczynku do jej rozwoju“ *(Das litt. Echo,* oct. 1901),—drudzy ostrzej, że jest to „ein dreister Missbrauch mit dem heiligen Namen der Kunst“ i że „żaden sceniczny rodzaj niemiecki, żadna najmizerniejsza possa teatrów ludowych, żadna Adolf-Ernstiada, żadna najgłupsza operetka nie jest tak rozpaczliwie pozbawiona jakiejkolwiek nuty artystycznej, jak ueberbrettle z r. 1901“ (Die Zeit, № 381, 1902).

U nas tymczasem, ten zawoalowany tyngiel burżuazyjny, ten błyskotliwy dowód rozkładowego procesu dzisiejszych społeczeństw, ten owoc próchna wewnętrznego, atrofii myślowej i uczuciowej, oraz hipokryzyi najwyższej,—znalazł poparcie, pochwały, zachwyty, jako coś mającego związek ze sztuką i literaturą, więcej, jako coś mogącego je odnowić, ożywić, z więzów wyzwolić, jeszcze więcej, jako coś będącego sztuką samą, sztuką dzisiejszą, *modern,* „odpowiednią do nastroju psychologii (?) współczesnej“, jednem słowem „poezyą stosowaną“.

Autor tego ostatniego, jedynego w swoim rodzaju (i zresztą przepisanego od Bierbauma) terminu przeprowadzał całą kampanię w sprawie owej nowej sztuki, odnajdował — prawdopodobnie dla nadania jej smaczku paryskiego—jakieś nieistniejące pokrewieństwa między ueberbrettlami i *cabaret*'ami francuskiemi, robił przegląd poetów miejscowych, szukając kandydatów na deski nadsceniczne, i gotów był nawet „dać firmę swoją przedsiębierstwu, gdyby mógł sprężyny jego trzymać w ręku“.

Gazety powiadamiały gorliwie czytelników o wszystkich projektach, zamiarach i urzeczywistnieniach w tym kierunku; gromady smakoszów nowej sztuki pielgrzymowały z nabożeństwem na pierwszą próbę „secesyjnego“ widowiska (które zresztą okazało się niedość secesyjnem) w unikanym dotąd — przynajmniej jawnie — teatrzyku Fantazya; inny „inicyator przedstawień secesyjnych“, mających odbywać się w gmachu Filharmonii (???), spraszał grono literatów na sesyę, owocem której była uchwała, że każdym z wieczorów kierować ma inny literat, objawiając w ten sposób własne, indywidualne pojmowanie nowych kierunków sztuki scenicznej i estradowej („oczywiście—dodawały gazety—mowa tylko o pisarzach znanych oraz o krytykach facho-

wych"); wreszcie—*summa injuria!*—jeden z młodych autorów, który mógł i powinien był mieć więcej szacunku dla prawej sztuki, proponował odczytywanie w takim tynglu nadscenicznym poematów Kasprowicza oraz granie utworów Schumanna!

Ten ostatni fakt zwłaszcza skłonił nas do kilku uwag kategorycznych.

Śmiesznem byłoby chcieć zwalczać tyngiel w taką czy inną przyodziany sukienkę: ten jest nieśmiertelny, jak nieśmiertelnemi są wszystkie płaskie instynkta w człowieku. Z góry beznadziejną byłaby chęć nawracania snobów, dających się uwodzić modom i reklamom dziennikarskim: ci są nieuleczalni.

Że jednak wspomniane wyżej — bluźnierstwo (tak!), które padło z ust *artysty*, mogłoby zbałamucić nawet ludzi dobrej woli, szczerze i gorąco przejętych nowemi objawami twórczości, i—co gorzej—nawet młodych, wstępujących w życie artystów, uważaliśmy za konieczne przeprowadzić wyrazistą linię demarkacyjną między sztuką i falsyfikatami, które pod jej święte imię podszywać się pragną.

Sztuka nie jest rozrywką, ani też sposobem zadowalania tanich po dobrem trawieniu senty-

mentalizmów, czy też upodobań do pieprznych, bezmyślnych żartów i do plotkarsko-pamfletowych aluzyj. Sztuka ma na celu to, o czem myślał Michał Anioł, mówiąc: „Gdy czytam Homera, zdaje mi się, że na dwadzieścia stóp urastam w górę“. To właśnie, to urastanie, to bezinteresowne, obce wszystkim przemijającym, doczesnym względom i okolicznościom, pogłębianie się i rozszerzanie wnętrzne jest najlepszem probierzem istotności zarówno wrażenia estetycznego, jak i samego dzieła sztuki. Gdzie tego brak, tam o sztuce żadnej nie może być mowy. Ale takiego wewnętrznego urastania nie możemy sobie wyobrazić bez oderwania się od życia powierzchownego, bez jakiegoś zstąpienia ku głębszym warstwom swojej istoty.

Dlatego świątynia sztuki, wymagającej silnego wewnętrznego skupienia, nie może być jednocześnie przybytkiem zabawy, rozrywki, polegającej właśnie na rozerwaniu umysłu, na pozbawieniu go wszelkiego skupienia, na wywołaniu—milej może nawet niekiedy—indolencyi i beztroskiego roztargnienia.

To zasadnicze przeciwieństwo, tę niewspółmierność sztuki i rozrywki czuli—wszystko jedno, wiednie czy bezwiednie—francuzi, wytwarzając jakgdyby dwie różne i niemające ze sobą nic

wspólnego kategorye: piosenkarstwa—i poezyi, *cabaret*'ów—i teatrzyków sztuki *(théâtres d'art).*

Rozrosła we Francyi XIX wieku tak bujnie, jak nigdzie snadź i nigdy, piosenka śpiewana *(chanson)* jest hybrydycznym rodzajem, niemającym żadnego prawie związku ani z twórczością pokrewnych imieniem *chansonniers* starodawnych (żonglerów, truwerów i menestrelów), ani—dajmy na to—z Verlaine'owskiemi *chansons sans paroles,* ani z poezyą wogóle. Jest to jakaś *poesis vulgivaga,* odbijająca bezpośredniem echem przemijające, codzienne zdarzenia i uczucia, i chcąca bezpośredni, natychmiastowy znajdować w tłumie odzew.

Rzecz prosta, że wobec tego wyrzeka się ona wszelkich rzeczy głębszych czy subtelniejszych, a co do treści poświęca się wyłącznie bądź sprawom praktycznym (społecznym, politycznym, karykaturze obyczajów), bądź rozrywkowym (tanim sentymentalizmom, łatwym bohaterstwom, mniej lub więcej pieprznym czy brutalnym dowcipom, kalamburom i aluzyom).

Aczkolwiek też ma ona już dość bogate dzieje, szukać wszakże tych ostatnich należy w osobnych książkach (Avenel'a i innych): w historyach literatury czy poezyi francuskiej XIX wieku, *ostatnim wzmiankowanym* „piosenkarzem“ jest Béranger. O późniejszych Piotrach Dupont, Gusta-

wach Nadaud, a tem bardziej o jeszcze późniejszych Jouy'ch, Mac-Nab'ach, Arystydach Bruant, mimo znacznego częstokroć ich rozgłosu, nie wspomina się już zupełnie, jako o nie mających nic wspólnego z poezyą.

Urodziła się ta nowego rodzaju piosenka w postaci towarzyskiej zabawy w t. zw. *caveaux,* na zebraniach odpowiadających niemieckim posiedzeniom przy *Stammtisch*'ach. Później opanowały ją wszelkiego rodzaju tyngle i *café-concert*'y, znęcone jej powodzeniem.

W ostatnich czasach, twórcy piosenek, bądź zniechęceni szablonową rutyną i kabotynizmem wykonawców tynglowych, bądź zapragnąwszy wejść w bezpośrednią styczność z publicznością, bądź wreszcie zwabieni większym zyskiem materyalnym, jęli zakładać własne *cabaret*'y i śpiewać czy recytować w nich po dyletancku, ale z zacięciem indywidualnem, swoje utwory, uzupełniając te produkcye familiarnie rzucanemi dowcipami, humorystycznemi czy satyrycznemi cieniami chińskiemi i tym podobnemi rozrywkami.

Było w tych karczemkach może nieco więcej smaku, świeżości i rozmachu indywidualnego, ale pozostawały one bądź co bądź zawsze tylko miejscem rozrywki, nie miały żadnej pretensyi do reformowania poezyi, ani do reprezentowania

w jej rozwoju nowego okresu. Poeci przychodzili tu niekiedy, aby zabawić się, pośmiać, posłuchać piosenek i żartów, ale utworów swoich nie odczytywali w *cabaret*'ach nigdy, nawet ci młodzi, których książek—jak twierdzi protekcyonalny informator Kur. Warsz.—nikt kupować nie chciał.

Poezya do szynczków tych nie zabłąkala się nigdy. Miała ona cały szereg świątyniek swoich, w postaci ofiarnie i nie dla spekulacyi prowadzonych teatrzyków, z których wykluczone znowu były wszelkie efemerye, dowcipy, pieprzności, tanie sentymentalizmy; kędy przychodzono nie dla zabawy przy szklance piwa lub czarce *cerises*, lecz by upoić się podniosłemi wrażeniami, słuchając jakiegoś arcydzieła poezyi światowej; kędy nie żadne „nowe“ królowały „kierunki“, nie żadne „secesye“, lecz wszystko co potężne, głębokie, wielkie i piękne, to jest, jedyna, niezmienna, wiecznie ta sama, prawa sztuka.

Trudno zaiste dość wysoko ocenić zasługi tych małych scenek, na których z całym pietyzmem przyodziewano w kształt widomy arcydzieła twórcze, przed wystawieniem których cofały się—dla zbytniej ich poetyczności lub niedostatecznej sceniczności—wszystkie teatry europejskie. Tak—Théâtre d'Art wystawił między in-

nemi, *Cenci*'ch—Shelleya, *Doktora Fausta* — Chr. Marlowe'a, *Gościa nieproszonego* i *Ślepców* — Maeterlincka; Théâtre de l'Oeuvre dał—najwyższe poemata Ibsen'owskie: *Brand*'a, *Peer Gynt*'a, *Rosmersholm* i *Budowniczego Solnessa,* Ford'a—*Annabellę,* Otway'a — *Wenecyę zbawioną,* Króla Sudraki — *Mrikczakatikę* (Vasantasenę), Kalidasy — *Pierścień Sakuntali,* cały szereg dzieł Björnstjerne-Björnson'a, G. Hauptmanna, A. Strindberga, O. Wilde'a i nowych poetów francuskich: Beaubourg'a, Henryka Bataille, Henryka de Régnier, Rachilde'y, M. Maeterlincka, Karola van Leberghe'a, P. Quillard'a i innych; naturalistyczny wogóle Théâtre Libre ma zapisane w rocznikach swych takie poematowe utwory, jak *Braci Zemganno*—E. de Goncourt'a, *Hanusię*—Hauptmana, *Elen* — Villiers de l'Isle Adam'a, *Miedź* — Pawła Adam'a, *Mgławicę* — Ludwika Dumur'a, *Dyalog nieznany*—Alfreda de Vigny; Théâtre Moderne pochwalić się może wagneryczną trylogią Edwarda Dujardin'a, a Théâtre de la Rose Croix —wspaniałym *Babilonem* J. Peladan'a; Cercle des Escholiers zapisał się w pamięci kilku dramatami Ibsena, Théâtre International — *Wielkim Galeottem* Etchegeray'a, Théâtre des Poètes—*Balladyną* Słowackiego, Théâtre X wreszcie, zawdzięczający byt swój pani Toli Dorian, — *Jesienią* Pawła Adam'a i Ga-

bryela Mourey'a oraz *Axelem* Villiers de l'Isle Adam'a.

Wymieniliśmy tylko najważniejsze teatrzyki i najwybitniejsze ich widowiska, które charakteryzują dostatecznie cele, zamiary tych przybytków sztuki, oraz ogólną, panującą w nich atmosferę.

Tu nie chodziło o sceniczność, o dowcip i zręczność Sardou'owską czy Dumas'owską, o tezę gromką lubo prawdę naturalistyczną, tu chciano wielkiego, ożywczego tchnienia, prawej, głębokiej, twórczej poezyi.

Tu nie ograniczano się nawet do formy dramatycznej, lecz niejednokrotnie przedstawiano, na tle odpowiedniej heraldycznej lub fantastycznej dekoracyi, poemata liryczne i epiczne, zorkiestrowawszy je na głosy i uzupełniając deklamacyę szeroką mimiką hieratyczną. W ten sposób rozbrzmiały np. ze sceny *Théâtre d'Art* — *Kruk* Edgara Poe'go, *le Guignon* Stefana Mallarmé, *Pieśń nad Pieśniami* Roinard'a, *Statek pijany* Artura Rimbaud i inne.

Wygnana z wielkich teatrów, poezya, pani dusz, tutaj pod każdą postacią znajdowała schron, i cześć jej należną, i entuzyazm gorący.

Wysiłki tych małych scenek, acz niespekucyjnych i niereklamujących się hucznie, a przytem otoczonych wrogością urzędowej krytyki, nie

przeszły — na miejscu, w Paryżu—bez skutków pocieszających: kilka większych teatrów, między innemi głównie Odeon, dało się przekonać i wydzieliło poezyi skromne zresztą miejsce w swoim repertuarze; zaprowadzone, zwłaszcza w *Théâtre Libre* i *Théâtre de l'Oeuvre*, nowości w sposobie gry, recytacyi i wystawy utworów, coraz większy wpływ wywierać zaczynają; wreszcie, imponujący szereg wystawionych arcydzieł powiał ożywczem, krzepiącem tchnieniem na całą szczerą, entuzyastyczną młodzież artystyczną.

Za granicę wszakże dobroczynne to oddziaływanie przedostać się nie mogło. Korespondenci dzienników cudzoziemskich, przyjeżdżający zwykłe do Paryża jako do stolicy różnych *Moulin-Rouge*'ów, mieszali głuche wiadomości o tych znanych im przeważnie tylko ze słyszenia teatrzykach z dytyrambami na cześć *cabaret*'ów Salis'owskich czy Bruant'owskich, które olśniewały ich swą hałaśliwą wesołością, swemi pozorami zupełnej swobody i naturalności i swoją pieprzną *rosserie*. Cudzoziemscy artyści i literaci, czasowo przebywający w Paryżu, również częściej zabłąkiwali się, w towarzystwie kolegów pracownianych lub stale nad Sekwaną mieszkających ziomków, do karczemek Montmartre'skich, kędy wskazywały drogę błyskotliwe afisze, świe-

cące szyldy i reklamy dziennikarskie, aniżeli do skromnych, ukrytych w jakichś zapadłych kątach przybytków poezyi.

Niedziw też, iż za granicą, skutkiem bałamutnych wieści i pojęć, przypisano *cabaret*'om paryskim to, co było zasługą sprzecznych z niemi do gruntu teatrzyków sztuki, t. j., ożywczy wpływ na rozwój literatury, i że—jak się stało w Niemczech — skierowawszy naśladownictwo pod fałszywym adresem, stworzono, w ueberbrettlach i „pstrych teatrach", pod firmą widowisk literackich, proste miejsce bezceremonialnej rozrywki, prosty tyngiel.

Doświadczenie stwierdziło natychmiast, że taka mieszanina artystycznych i tynglowych pierwiastków ostać się nie może. Kilka poważniejszych rzeczy, kilka dzieł prawdziwej poezyi, wstawionych tu i owdzie do repertuarów, przepadło z kretesem, podczas gdy nieróżniące się niczem od zwykłych tynglowych kuplety, fraszki i krotochwile szalonem cieszyły się powodzeniem. I bardzo naturalnie, typ bowiem ogólny widowisk ueberbrettlowych zgromadził natychmiast odpowiednią tynglową publiczność, która chce się bawić, śmiać, gwizdać, wyć, chóralnie powtarzać pieprzne refreny, a wcale nie ma ochoty podziwiać milcząco i w skupieniu „nudnych poezyj".

Tak więc literatura nie zdołała podnieść i uszlachetnić tynglu. Gorzej wszakże, iż ten ostatni zdołał *styngeltanglować* poezyę i skłonić do mizernych wprost kompromisów garstkę zbogacających repertuar „pstrego teatru“ pisarzy.

Dość przerzucić gruby pierwszy tom Biblioteki Ueberbrettlów, zaopatrzony, zamiast przedmowy, w pomadkowy list p. Bierbauma do „kochanej, drogiej i niewymownie płowowłosej pani“... snobki. Jeżeli wyłączymy parę krzepszych akcentów u Liliencrona, Holza i Dehmela, jakież przerażające ubóstwo treści, jaka monotonna i bezbarwna banalność, jakie oczywiste wzorowanie się na zupełnie nieliterackich piosenkach Volkssänger'ów niemieckich lub, co gorzej, na tynglowych kupletach francuskich! Toć zdarzają się nawet piosenki—dla smaczku, dla paryzyanizmu, dla elegancyi, dla szyku (oh, jakże zresztą ciężko niemieckiego!) — upstrzone dłuższemi wstawkami lub przynajmniej jednowierszowemi refrenami francuskiemi. A te, mające „robić“ wesołość, rozmach i nonszalancyę, onomatopeiczne wykrzyki: te „klingklanggloribusch“, „laridah“, „eisasa“, „trara“, „juchche“, „klingelalei“—u *Bierbauma;* te „hei“, „hüh“, „hurrah“, „hoppla“, „eia“—u *Dehmela;* te „Dorlille, Doréla“, „klingklarei“, „teisaratand“—u *Finckha;* te „rumplumplumplum“, „auau“,

„tidli-tidli-tidlidei“, „hei, hei, hei Juchhei, knax“,— u *Heymela;* te „klingkling, bumbum, tschingdada“, „hali und halo“ — u *Liliencrona;* te bajeczne nazwiska „Frau Zibidill“, „Herr Bombardil“, „Frau Malupran“, „Geschwister Dimotant“, „Frau von Malogne“—u *Schrödera;* te „doaridi, o mei, o mei“, „platschepitsch“, „trippeltrab“, „klippelklap“, „trulala“—u *von Wolzogena;* te przerażające rollinatyzmy *Wedekinda* — — wszystko to budzi naprzód uśmiech, potem niesmak, a wreszcie politowanie.

Gdy przypomnimy sobie, że to nie są zwykli, nieliczeni w dziejach literatury, piosenkarze, jak w *cabaret*'ach francuskich, ale samo czoło dzisiejszej poezyi niemieckiej, jej najuznańsi i bądź co bądź najzdolniejsi, — spostrzegamy dopiero w całej jaskrawości, jak daleko zaprowadzić może kompromis ueberbrettlowy.

I tento właśnie *ueberbrettl* niemiecki, ten wyrazisty przykład, jak nawet dość mocny zaczyn poezyi rozpuszcza się i ginie bez śladu w kwasie tyngiowym, to przekształcenie się poetów w klownów i kabotynów—podaje się w dziennikarstwie naszem jako wzór do naśladowania, jako sztukę, „odpowiednią do nastroju psychologii (?) współczesnej“, jako luby snobom nowomodny kierunek, jako odpowiedni dla poetów podgatunek sztuki stosowanej?!

Zaiste, objaw to wprost zastraszający, bo—jak wyraził się kiedyś *Mercure de France* — jest to „une sommaire notification de l'état d'âme actuel de la société vis-à-vis des poètes". Różne gazety nasze powielekroć już oburzały się w różnych rubrykach zupełnie otwarcie, że za dużo mamy poetów. Teraz jasnem się stało, co zamiast poetów mieć pragną:—histryonów.

REFORMA TEATRÓW.

I.

W pewnych sferach dziennikarstwa warszawskiego weszło w zwyczaj użalać się na „zbytnie rozestetyzowanie“ społeczeństwa naszego. Jest to albo naiwne pomieszanie pojęć snobizmu i estetyzmu, albo—jeśli istotnie chodzi o zamiłowanie do sztuki we wszystkich jej gałęziach i o kulturę estetyczną—żart krwawy poprostu.

W zakresie sztuki właśnie, Warszawa jest może najniekulturalniejszem z wielkich ognisk, wytwarzających dyrektywy dla całego kraju i wpływających na poziom duchowy całego społeczeństwa. Zbyteczna udowadniać niemiłe to twierdzenie, fakta rzucają się nawet w najoptymistyczniej zmrużone oczy i nie dostrzegać ich mogą chyba ślepi.

Samo łatwe uleganie modom w tym czy owym kierunku, samo zajadłe lub szyderskie rzu-

canie się na każdy nowy objaw sztuki, albo też, naodwrót, bałwochwalczo-bezmyślne w proch przed nim padanie,—świadczą dobitnie, że Warszawa nie ma ani wyrobionego smaku szlachetnego, ani głębszej wrażliwości na piękno, ani gorętszych i świadomszych w sferze piękna pragnień. Zkąd-że, zresztą, miały się wziąć te właściwości, jeśli od dawnego czasu brak było wszelkich czynników, mogących oddziaływać na ich rozbudzenie i rozwój?

Warszawa ma temperament — ale cecha ta, jak zawsze w sztuce, u osobników czy u zbiorowości, w dziedzinie twórczości czy też receptywności, sama przez się do niczego nie doprowadzi. Jeżeli się nie przeszło pewnej szkoły, jeżeli się nic nie wie, nic nie umie, nic nie zna, najbałamutniejsi nawet doktrynerzy, najniezgrabniejsi nawet reklamiści potrafią wszystko wmówić i wszystko wytłómaczyć. Że, aby posiąść wiedzę, umiejętność, trzeba kształcić intelekt, zdolność myślenia, to jasne każdemu. Że, aby nie już tworzyć, lecz odczuwać twórczość i artyzm, potrzeba wyrabiać w sobie smak, kształcić wrażliwość, rozwijać zamiłowanie, przejść, jednem słowem, całą równie surową jak tam dyscyplinę, temu się, niestety, po dziś jeszcze zaprzecza najspokojniej w dogmatycznych rozprawach o ja-

kiejś sztuce, która odrazu, bez przygotowania żadnego, przemawia do wszystkich, porywa wszystkich i oddźwięk znajduje natychmiastowy.

Warszawa oddawna pozbawiona była wszelkiej dyscypliny tego rodzaju: z jednej strony, gorsi częstokroć od swego stada pasterze propagowali gorliwie ową schlebiającą miłości własnej utopię dostępnej wszystkim i bez wysiłku sztuki; z drugiej stał na przeszkodzie wspomniany już wyżej brak wszelkich odpowiednich czynników.

Dopiero w ostatnich czasach, prawdopodobnie jako wynik poprzednich, w zgiełku ogólnym ignorowanych lub może nawet zwalczanych czy wyszydzanych, pojedyńczych wysiłków i wpływów, nastąpił cały szereg faktów pierwszorzędnego znaczenia, które, przy odpowiednim rozwoju, mogą z czasem wytworzyć—zamiast dotychczasowych snobizmów literackich czy artystycznych, secesyjnych czy tradycyjnych—rzeczywistą kulturę estetyczną, prawdziwe zamiłowanie i znawstwo sztuki i, co za tem idzie, snadź rozkwit jej w przyszłości nieoczekiwany.

W dziedzinie sztuk plastycznych — po długiej, martwotę przypominającej drzemce, skutkiem której wszyscy lepsi artyści pierzchali

z Warszawy lub wyosabniali się w niej samotniczo—ruch poczyna się budzić obiecujący: szereg pięknych wystaw zaznajamia publiczność z dziełami istotnych mistrzów obcych, oraz z całemi nieznanemi lub zapomnianemi u nas odłamami sztuki (japońszczyzną, akwafortą, litografią); powstają czytelnie czasopism poświęconych sztuce, pozwalające stale obserwować ruch artystyczny; miasto zaczyna myśleć o rozszerzeniu i przetworzeniu w muzeum swej tak źle umieszczonej, jakby ukrytej, i zresztą niebogatej dziś jeszcze galeryi obrazów; zapowiada się w niedalekim czasie otwarcie obliczonej na szeroką skalę szkoły sztuk pięknych; zaczyna wreszcie ściągać do Warszawy coraz więcej dobrych artystów, którzy, wespół z kilku dawniejszymi samotnikami, reagują już zbawienne przeciwko „artystycznym" wpływom różnych byłych humorystów i „turniejowców".

W sferze sztuki tonów, powstaje Filharmonia z wielką i dobrą orkiestrą, udostępnia, mimo różnych wadliwości swoich, cały—nieznany, rzec można, w Warszawie — obszar muzyki symfonicznej i uzupełnia w ten sposób działalność Towarzystwa Muzycznego.

W literaturze, względy artystyczne zaczynają powoli przodujące zajmować stanowisko, zwięk-

szają się wymagania, zaznaczają różnice, podwyższają aspiracye.

Teatr, nakoniec, który skutkiem braku należytego kierownictwa artystycznego, zwolna jął przekształcać się ze świątyni sztuki w miejsce zabawy i wystawę osobliwości śpiewaczych czy aktorskich, przedsiębierze podobno głęboką i aż do jądra rzeczy sięgającą reformę.

Wszystko to, naturalnie, jest w zarodku, *im Werden*, i pierwsze te kiełki dzisiaj właśnie troskliwie obserwowane i pielęgnowane być winny, jeżeli podczas wzrostu nie mają skrzywić się, skarleć lub zmarnieć zupełnie. O ile wszakże, w zakresie każdej z poszczególnych sztuk pięknych, rzeczą jest odpowiednich artystów, miłośników i krytyków otaczać należytą pieczołowitością te pierwociny odrodzenia, o tyle gotujące się zmiany w systemie teatralnym wszystkich jednako obchodzić powinny i ogólną najbaczniejszą zwracać uwagę.

Teatr—wszędzie, a u nas w szczególności—szersze od innych sztuk pięknych zajął miejsce w życiu społecznem, i wpływ jego dochodzi tam nawet, kędy nie sięgają muzyka czysta, literatura książkowa i sztuki plastyczne. Tłómaczy się to jego bezpośredniejszem (jako najbliższej analogii i prawie surogatu życia), wszechstronniejszem

(przez słowo, dźwięk i wizyę razem) i realniejszem (przez żywych aktorów) oddziaływaniem. Społeczeństwo lubi przeglądać się w zwierciedle, dającem największe złudzenie rzeczywistości, i znajduje je w teatrze. A teatr, z innej strony, jako synteza wszystkich sztuk pięknych, przemawiająca jednocześnie do wszystkich stron czy rodzajów wrażliwości, do uczucia, do intelektu, do całej istoty ludzkiej, wszystkiemi naraz drogami może kształcić i rozwijać smak albo też psuć go, przyczyniać się do podniesienia albo też do obniżenia kultury estetycznej społeczeństwa.

Czynnik to zatem, w sprawie rozwoju tej ostatniej, prawie decydujący, bo, sięgając do szerszych warstw, mając już zapewnione sympatye ogółu i działając wszechstronnie pod względem artystycznym, może on nawet utorować drogę wysiłkom innych poszczególnych sztuk pięknych, przyśpieszyć i ułatwić wyrobienie się dobrego smaku, zamiłowania, kulturalności i w ich dziedzinach. Ztąd waga pierwszorzędna zapowiedzianej reformy teatrów warszawskich.

Słów parę naprzód o genezie doniosłego tego przedsięwzięcia.

Pierwszą do niego pobudką był wzgląd czysto materyalny. Budżet teatrów warszawskich

niedomagał od dość dawna. W ostatnich wszakże czasach sytuacya zaczęła pogarszać się gwałtownie—i obliczenia szczegółowe w pewnej chwili wykazały długów i niedoborów około 200.000 rb. To krytyczne położenie zwróciło uwagę wyższej władzy krajowej — i z polecenia jej utworzono komitet dla zbadania przyczyn upadku oraz dla obmyślenia skutecznych środków zaradczych.

Komitet, z godną najwyższego uznania sumiennością, nie zadowolił się powierzchownem zapobieżeniem deficytowi za pomocą przeróżnych oszczędności, lecz, pragnąc dotrzeć do źródła zła, kooptował do grona swego, w charakterze rzeczoznawców z głosem doradczym, szereg znanych krytyków warszawskich, z których dwaj, na propozycyę otwartego wyjawienia poglądu swego na rzeczy, odpowiedzieli obszernemi referatami: Bogusławski, w nieco przestarzały i, tu i owdzie, po Carrière'owsku czy Kremerowsku mdło patetyczny sposób; Sygietyński—krzepko, jędrnie, wyczerpująco.

W referatach tych i w dyskusyi, jaka się nad niemi wywiązała, stwierdzono przedewszystkiem kategorycznie, że powodem niedoborów były wyłącznie opera i balet; że teatr Rozmaitości pokrywa dochodem rozchody własne w zupełności, ale nie może, jak było dawniej, płacić

niedoborów operowych; że, wreszcie, teatr Nowości stoi doskonale i nawet sporą przewyżką dochodów przyczynia się, acz niewystarczająco, do zmniejszenia deficytu teatru Wielkiego.

Uwidocznioną w ten sposób różnicę frekwencyi w trzech teatrach warszawskich objaśniono, z dowodami w ręku, brakiem w dwóch pierwszych (Wielkim i Rozmaitości) jakiegokolwiek planu i celu artystycznego, dorywczą gospodarką opartą na „nadzwyczajnościach“, na wirtuozowstwie i popisowych rolach, niedostateczną dbałością o podniesienie poziomu sceny i wyrobienie sobie przez to stałej, kulturalnej publiczności, zamiłowanej w sztuce, nie zaś w „osobliwościach“, jednem słowem, brakiem, należytego kierownictwa artystycznego, oraz wynikłemi ztąd wadliwościami w zasadniczych pierwiastkach teatru, jakiemi są: repertuar, personel i wykonanie, mise-en-scène, oraz pomieszczenie.

Rozpatrując szczegółowo wszystkie te złe strony dotychczasowej organizacyi i zastanawiając się gruntownie, ze stanowiska postulatów teatru wzorowego, nad reformami, jakie zaprowadzićby należało, komitet powziął, w ciągu licznych swoich posiedzeń, cały szereg uchwał, z których większość uzyskała zatwierdzenie

władzy decydującej, a kilka wprowadzono już nawet w wykonanie.

Co do opery, postanowiono zasadniczo zmienić jej organizacyę, wychodząc, zgodnie z opinią referentów, ze stanowiska: że, naprzód, konieczną jest opera stała, oparta na dobrym sił zespole i na bogatszym repertuarze, nie zaś na nadzwyczajności „gwiazd“ przejezdnych, i mogąca wzbudzać w słuchaczach zainteresowanie dla dzieła sztuki muzycznej, nie zaś dla wirtuozostwa pojedyńczego solisty; oraz, powtóre, że, skoro opera nie jest symfonią, przez dźwięki sharmonizowane jedynie działającą, lecz dramatem muzycznym, o pewnej wyrażonej w słowach treści psychologicznej, słuszna jest, aby publiczność rozumiała, co się na scenie dzieje, t. j., aby mogła słuchać opery we własnym języku. Podzielono tedy trwający 10 miesięcy sezon operowy na dwie części: 6-miesięczną włoską, w której mogą być także dawane opery po polsku, i 4-miesięczną polską, w której wszystkie opery, czy to kompozytorów swojskich, czy obcych, mają być śpiewane wyłącznie po polsku.

Co do teatru Rozmaitości, z uwagi, iż opera i balet zabrały na wyłączny swój użytek teatr Wielki, w którym ongi grywano wymagające szerszych ram tragedye i dramaty, — komitet

uznał przedewszystkiem za nieodzowne wzniesienie nowego, odpowiednio rozległego, estetycznego i wygodnego gmachu dla dramatu i komedyi. Rozpoczęto już nawet wstępne kroki w tym kierunku, zastanawiano się nad wyborem miejsca pod nową budowlę teatralną i nad sposobem jej wzniesienia: na własną rękę, czy też za pomocą przedsiębiorców prywatnych.

Ponieważ kwestye te nie były jeszcze ostatecznie rozstrzygnięte, pozwolimy sobie — co do miejsca pod nowy teatr—zrobić parę uwag rzeczowych.

Gmachy teatralne należą do tak zwanych budowli monumentalnych, a dla miasta korzystnem jest, jeżeli te ostatnie nie skupiają się tłumnie w mniej lub więcej ograniczonej jednej dzielnicy, lecz rozrzucone są, o ile można, równomiernie po całym jego obszarze. Wskutek zwróconej na to baczności, Paryż np. ma sto ognisk ożywiających dokoła siebie całe dzielnice, podczas gdy Wiedeń, przeciwnie, cały się skupiał do niedawna w obrębie Ringów, po za któremi ciągnęły się nieskończenie długie, martwe i bezbarwne przedmieścia.

Z drugiej strony, każdy gmach monumentalny zyskuje niesłychanie, jeżeli nie jest wmurowany w rząd okolnych budowli, lub choćby jednym bo-

kiem przyczepiony do nich, lecz posiada, o ile można, swoje cztery fronty. Dla teatru ma to nadto wagę z dwóch względów kardynalnych: zapewnia większe bezpieczeństwo od pożaru i skutkiem większej liczby wejść ułatwia zapełnianie i opróżnianie teatru.

Z tych kilku punktów widzenia idealnem miejscem dla nowego gmachu teatralnego byłaby dzielnica, mająca powstać po zburzeniu szpitala Dzieciątka Jezus. I plac odpowiedni czterofrontowy tamby snadź można było znaleźć, i dzielnica zyskałaby ozdobę i ożywienie, i teatry oba miałyby większe widoki pełnych sal, niż w razie ich skupienia w okolicach ulicy Wierzbowej.

Drugą uchwałą komitetu, którą niezwłocznie w czyn wprowadzać zaczęto, jest stopniowe odnawianie personelu obu teatrów, zwłaszcza w najbardziej szwankujących drugo- i trzeciorzędnych warstwach. Usunięto z opery, baletu i Rozmaitości 83 osoby, które uznano za t. zw. nieużytki, 10 osobom zmniejszono pensyę, a 49 podwyższono. Nieco później zabrano się do angażowania sił nowych: do opery przyjęto parę obiecujących śpiewaczek solistek, oraz ogłoszono wezwanie do osób pragnących wstąpić do chóru operowego, aby się stawiły na egzamin odpowiedni.

Trzeciem, wreszcie, i najważniejszem z urze-

czywistnionych już postanowień jest naznaczenie, dla opery i teatru Rozmaitości, kierowników artystycznych, stojących ponad reżyserami i ich pomocnikami, oraz zamianowanie dyrektora szkoły baletowej. Te nominacye są niesłychanie ważne. Kładą one kres bezplanowości, rozprzężeniu, reżyserskim rządom, oznaczają istotny zamiar podniesienia poziomu artystycznego teatrów, stwarzają osoby odpowiedzialne moralnie za ten poziom—i każą spodziewać się, że zwolna cały szereg reform systematycznych doprowadzi do należytego stanu wszystkie czynniki składowe scen obu.

Jeżeli o nominatach na trzy powyżej wymienione stanowiska sądzić z ich przeszłości, oraz z nieodzownych, naturalnie, *interview*'ów, to największy, zda się, los wygrała opera. P. Emil Młynarski jest, mimo pewnej naśladowczości i zbytniej niekiedy uległości względem opinij specyalnie warszawskich, muzykiem bardzo kulturalnym, kapelmistrzem (gdy chce) wyśmienitym, organizatorem zręcznym, umiejętnym i szczęśliwym. Wystawienie dobre kilku nowych oper, wznowienie koncertów symfonicznych w teatrze Wielkim, współudział znaczny przy organizowaniu Filharmonii, oraz nader szybkie doprowadzenie świeżo sformowanej orkiestry do bardzo

poważnych rezultatów—oto zasługi jego w przeszłości. Plany na przyszłość, na nowem stanowisku artystycznego kierownika opery, są niemniej obiecujące: interview'ującym go o nie dziennikarzom wynurzył się p. Młynarski, że głównem staraniem jego będzie wytworzenie stalej opery, o stałym, doskonale zespolonym personelu, oraz jak największe zbogacenie repertuaru. „Marzę o tem“, rzekł, „aby w repertuarze opery warszawskiej znajdowały się wszystkie arcydziela, dawane na scenach zagranicznych, aby publiczność nasza poznała najcelniejsze opery wszystkich narodów...“ Twórczość polskich kompozytorów ma, naturalnie, w planach nowego kierownika zapewnione miejsce pierwszorzędne. Piękne i szerokie to zamiary, o których stopniowem urzeczywistnieniu nie mamy powodu powątpiewać, wnioskując z pokaźnych rezultatów, osiągniętych przez p. Młynarskiego, mimo niezupełnie sprzyjających warunków i w dość krótkim stosunkowo czasie, na polu muzyki symfonicznej, w Filharmonii.

Jak się ostatecznie ukształtuje sprawa kierownictwa artystycznego w dziedzinie dramatu i komedyi, dotychczas niewiadomo napewno. Obaj wspomniani referenci, wskazując, że, dla podniesienia poziomu sztuki w teatrze Rozmaitości,

koniecznem jest przeniesienie punktu ciężkości z aktorstwa do literatury, doradzali zamianowanie kierownikiem artystycznym „literata-estety, z władzą w zakresie układania repertuaru, tworzenia całokształtu sztuki i dobierania sobie odpowiedniego materyału aktorskiego“. W ostatnim razie, „z uwagi na trudność znalezienia człowieka odpowiednio uzdolnionego i wykształconego“, proponowali „powierzenie kierunku dwóm ludziom, z których jeden zarządzałby repertuarem, a drugi artystyczną stroną przedstawienia“. Stroną techniczną zajmowałby się podporządkowany tym kierownikom aktor-reżyser.

Ale w rozprawach, które się wywiązały na tle referatów, zarysowało się odrazu, jak opowiada jeden z referentów, obok tego sięgającego do głębi rzeczy poglądu, innne zapatrywanie, w którem „biorąc głównie pod uwagę finansowy stan teatru, oglądano się za kierownikiem, znającym przedewszystkiem rzemiosło teatralne i umiejącym to rzemiosło z handlowym sprytem wyzyskiwać“. Jaki był ostateczny wynik dyskusyi, trudno wiedzieć napewno, w obec sprzecznych pogłosek. Postanowiono rozdzielić funkcye kierownika między dwie osoby, ale w zawieszeniu pozostała, zda się, kwestya, czy „główny reżyser połączonych scen Rozmaitości i Nowości“

będzie podlegał dyrektorowi artystycznego dramatu, czy też, naodwrót, będzie miał tylko do pomocy dodanego sobie dramaturga, którego obowiązkiem będzie gromadzenie materyałów do repertuaru z twórczości swojskiej i obcej. Dotychczas mianowany został tylko ów główny reżyser, w osobie p. Ludwika Śliwińskiego. Z punktu widzenia artystycznego, mamy tu znacznie mniejsze gwarancye, aniżeli w operze dzięki nominacyi pana Młynarskiego. P. Śliwiński, w ciągu dwunastoletniej swojej działalności, wyratował teatr Nowości z upadku finansowego i artystycznego i dał dowody, że jest dzielnym, energicznym i obrotnym reżyserem. Nie zapominajmy jednak, że teatr Nowości jest przedewszystkiem miejscem zabawy, gdzie wystarcza trafianie do bieżących (i nie najlepszych) gustów publiczności, i skutkiem tego, jeśli brać ściśle, stoi już na rozgraniczu sztuki dramatycznej i... tynglu. W teatrze Rozmaitości nie o zabawę chodzi, lecz o prawą sztukę, nie o zadowolenie widza z wesoło spędzonego wieczoru, lecz o kulturę estetyczną. W teatrze Nowości, p. Śliwiński dostarczał publiczności doskonale wyrobionych zabawek, w teatrze Rozmaitości będzie musiał dawać dzieła sztuki. Czy temu podoła? Nie chcemy powątpiewać z góry, tem bardziej, że p. Śli-

wiński, w przemowie do personelu po swojej nominacyi, powołał się na swą „miłość sztuki i gorące pragnienie służenia jej“. Te, o ile są głęboko szczere i o ile połączyć z niemi pracę, wytrwałość i energię, dziwa czasem zdolne są czynić.

Trzeci nominat, p. Walczak, zamianowany został dyrektorem szkoły baletowej, zgodnie z propozycyą p. Sygietyńskiego, który, stawiając ją (zresztą, nie bez zastrzeżeń), musiał opierać się na dokładnej znajomości kwalifikacyj swego kandydata.

Wszyscy trzej kierownicy rozpoczynają dopiero swoją działalność. Z krytyką jej poczekać jeszcze należy, gdyż bardzo naturalnem jest, że przy pierwszych krokach muszą się zdarzać błędy i upadki, które zwolna w dalszym ciągu usunięte być mogą.

Natomiast, ponieważ z każdego roztrząsania wybłyska zawsze trocha światła, nie od rzeczy będą może pewne ogólne spostrzeżenia o zasadniczych czynnikach każdego teatru (repertuarze, wykonaniu i wystawie).

II.

Przedewszystkiem, *distinguo* konieczne i zasadnicze. Aczkolwiek prasa, z rutynicznym jakimś, zapleśniałym i falszywie brzmiącym patosem,

obdarza każdy teatr tytułem „świątyni sztuki“, ten ostatni należy się właściwie, po za widownią Bayreuth’cką poniekąd, oraz odosobnionemi próbami hieratycznych reprezentacyj dla ludu we Francyi, Belgii i Niemczech, tylko nielicznym teatrzykom prywatnym, przeznaczonym znowu dla najkulturalniejszych, nader szczupłych mniejszości i poświęconym wyłącznie kultowi piękna, poezyi, twórczości prawej i głębokiej.

Dla pierwszych, dla owych wielkich widowisk ludowych można roić jakieś ograniczenie repertuaru do najwyższych kilku arcydzieł, jakieś starożytne uproszczenia lub też, naodwrót, najbardziej królewskie apoteozy w inscenizacyi, jakieś uobrzędowienia gry aktorskiej, jakieś wskrzeszenia orchestyk antycznych.

Dla nich to Mallarmé marzył o owej „tétralogie multiple elle même se déployant parallèlement à un cycle d’ans recommencé“; w ich rozwój wierząc, śnił Karol Morice o jakichś uroczystych celebrach przyszłości: „Foin des pièces jouées dix ou cent fois: Sakountala dite une fois immémoriale dans un palais. Moment rare, longue attente de tout un peuple“...“ *)

---

*) Por. też P. Behrens’a: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstes Cultursymbol.*

Drugie, owe małe THÉÂTRES D'ART, powstające dzięki zbożnej, bezinteresownej ofiarności prawych artystów i miłośników, dążą do zbogacenia repertuaru wszystkiemi, o ile można, arcydzielnemi utworami, jako tylomaż stymulami marzenia, nie cofają się przed rzeczami najsubtelniejszemi, nie oglądają się na dostępność i sceniczność, a przez grę i wystawę nietyle pragną osiągnąć powierzchownie żywe i malownicze, oraz erudycyjnie wierne wcielenie, ile jakiś Rosetti'owski:

Of ultimate things unuttered the frail screen.

Pierwsze chcą przemawiać do nieświadomej, instynktowej, entuzyastycznej wrażliwości szczerych, prostych, pierwotnych warstw *ludu* na wielkie, szlachetne linie i zarysy; drugie podniecają i uzupełniają wewnętrzną pracę duszną u zdolnych do najwyższych subtelności, do najzawrotniejszego polotu, *wybranych*, kulturalnych jednostek.

I te i tamte wszakże są zupełnie jednolite w sobie, zajmują się tylko rzeczami nieprzemijającemi, pragną zatrącać tylko najgłębsze dusz ludzkich struny, dbają tylko o wielką, prawą sztukę, szerzą cześć i miłość dla niej, i przeto słusznie świątyniami jej zwać się mogą.

Zupełnie inaczej rzecz się ma z dzisiejszemi, wielkomiejskiemi, zawodowo prowadzonemi tea-

trami, wszystko jedno, oficyalnemi czy prywatnemi. Uczęszczająca do nich i podtrzymująca je materyalnie publiczność jest — w olbrzymio przeważającej części — *tłumem*, równie pozbawionym entuzyazmu i szczerej wrażliwości ludu, jak istotnej, głębszej kultury wybranych.

To też dla większości widzów, zdolnych zaledwie widzieć i słyszeć, śmiać się lub rozrzewniać powierzchownie, po Homais'owsku admirowawać lub potępiać płytkie dostatecznie tezy, ale nigdy marzyć, nigdy wczuć się lub wmyśleć głębiej, nigdy stać się duchowym wspólnikiem twórcy, nigdy doznać wrażenia jakiegoś *panicznego*, — teatry są miejscem modnej frekwencyi, lekkiej rozrywki, beztroskiego spędzenia czasu,— i chcąc przeto stosować tutaj stanowcze i wyłączne jakieś postulaty artystyczne, możnaby, nic nie zyskawszy, narazić się na to, o czem mówi Norwid:

Ktokokolwiek pisze rzeczy, jak się one dzieją,
Ten stawa się cynikiem; kto, jak jak się dziać mogą,
Ten bywa wizyonarzem, radzi się zeń śmieją —
I bardzo słusznie; trzecią zaś kto idzie drogą,
Czyli, kto pisze, jak się rzeczy dziać powinny,
Ten bywa nawet zdrajcą, to niemniej jest słusznie,
Bowiem zdradza nałogi.

Mallarmé, formułując kiedyś smutną konieczność: „que quiconque s'aventure dans un théâtre contemporain et réel soit puni du châtiment de toutes les compromissions“ *(Crayonné au théâtre)* miał na myśli nawet — i przedewszystkiem — tę zasadniczą—i tak zasadniczo przez Maeterlincka*) a potem konkretniej przez A. Jarry'ego**) i Lugné-Poe'go***) omówioną—antynomię w samych podstawach teatru, jaką jest wystawianie dramatycznego dzieła sztuki, noszącego w sobie pierwiastki wieczności i nieskończoności, przy pomocy pierwiastków przypadkowych i ludzkich (accidentels et humains).

Mając mówić o możliwych do urzeczywistnienia reformach w teatrze obliczonym na szeroką publiczność o śpiących duszach, musimy, naturalnie, takie „zbyt metafizyczne“ kwestye z góry zostawić na uboczu.

I bez nich, zresztą, co chwila będziemy musieli z czegoś rezygnować, na jakiś kompromis się godzić, o ile zechcemy nie wpaść w utopię i choć połowicznie osiągnąć rzeczy dziś możliwe, które z czasem podniosą snadź kulturę i udostępnią dalsze ulepszenia.

---

*) Wybór Pism. Warsz. 1894.—*Wstęp* str. LVIII—LXI.

**) De l'inutilité du théâtre au théâtre. *Merc. de Fr.*, 1896.

***) A propos de l'inutilité du théâtre au théâtre. *Merc de Fr.*, oct. 1896.

Postulatem kategorycznym, od którego żadnej scenie, pod groźbą obrócenia się w prosty cyrk czy tyngiel, odstąpić niewolno, jest *dominujące stanowisko* repertuaru. On musi być rdzeniem teatru, jego kością pacierzową, jego wyłączną racyą bytu.

Celem jedynym powinno być możebnie najlepsze wcielenie utworu dramatycznego; gra artystów i wszelkie sposoby inscenizacyi muszą być traktowane tylko jako środki do urzeczywistnienia tego celu. Wszelkie „sztuki", niemające same przez się wartości i dające tylko pole do rozwinięcia efektów wystawowych lub okazania wirtuozyi aktorskiej, śpiewaczej czy tancerskiej, muszą być stanowczo wykluczone. Występy artystów, angażowanie sił nowych, debiuty i występy gościnne — winny być zawsze podporządkowane wymaganiom repertuaru, nie zaś naodwrót.

Koniecznem jest także usunięcie wszelkiej dorywczości w repertuarze, zaprowadzenie w nim wyraźnego *ładu* i *planu*, a to tem bardziej, że, ze względu na różnolitość publiczności, uczęszczającej do wielkomiejskiego, zawodowo prowadzonego teatru, musi on być eklektycznym, nie może zamykać się wyłącznie w sferze dzieł sztuki, lecz z konieczności winien uwzględniać wszelkie ro-

dzaje i kierunki, nie cofając się nawet przed melodramatem i wodewilem.

Dla zapobieżenia zlym skutkom tego kompromisu repertuarowego, dla ustosunkowania należytego tych różnych elementów i zachowania odpowiedniej równowagi, wydawałoby nam się pożądanem i poniekąd koniecznem nawet *wypracowywanie dokładnego planu całkowitej kampanii rocznej* (z zostawieniem luk na przypadkowości, jak zjawiające się nowe dzieła i t. p.) *i ogłaszanie go w pismach na kilka miesięcy przed jej rozpoczęciem.* Wytwarzałoby to pewną celowość, okazywało odrazu w pełnem świetle, czego po kierowniku repertuaru spodziewać się można, oraz pozwoliło krytykom teatralnym wyjść z banalnych ogólników i konkretniejsze w ocenach suggerować pomysły.

Rzecz prosta, iż, o ile teatr chce dbać o podniesienie kultury estetycznej i wytwarzanie sobie coraz szlachetniejszej publiczności, główna uwaga przy układaniu takiego planu musi być zwrócona na dział arcydzieł, co bynajmniej nie jest takim „nienajtrudniejszym obowiązkiem“, jeżeli nie ma być rutynicznem i nieprowadzącem do celu hołdowaniem tradycyom podręcznikowym.

Do tego działu, w którym jednak cała nadzieja lepszej przyszłości, ciągnąć jeszcze trzeba pełną złych nawyknień publiczność, a więc, nie

polegając na samym wpływie arcydzielności, dawać rzeczy nietylko doskonałe, lecz nadto nieograne, nieznane, zewnętrznemi nawet stronami zaciekawiające, i przeplatać wszechstronnie epoki, style, rodzaje, indywidualności.

Widz przeciętny, nie mając wtedy pod ręką gotowych, wyszarzanych po wszystkich podręcznikach, komunałów do zreasumowania, lub raczej do zatarcia swoich wrażeń, będzie się może trochę wczuwał osobiście, wrażliwość jego zacznie rozbudzać się zwolna — i resztę zrobi już samo arcydzieło.

W dziale sztuk, czy to czysto rozrywkowych, czy tezowych, tendencyjnych, czy wreszcie kopiujących żywcem życie,—wybór mniejszej jest wagi. Tak czy tak, rzeczy te pozostaną zawsze tylko *malum necessarium*, chwilowo podtrzymującem teatr materyalnie, ale przeszkadzającem raczej, a niżeli pomagającem w dziele podniesienia kultury i smaku.

Przy wyborze „nowości“, gdzie już nowość dzieła sama przez się jest atrakcyą wystarczającą nawet dla szerokiej, niechętnej głębszym rzeczom publiczności,—jedynemi kryteryami winny być: talent autora i wartość utworu jako dzieła sztuki. Wszelkie uganiania się za bulwarowo-rozgłośnemi płodami reklamy, wszelkie sympatye czy antypatye do tych lub tamtych kierunków,

wszystkie płytkie „moralności“—są tutaj zupełnie nie na miejscu.

Ogólne te uwagi stosują się jednako do repertuarów dramatu, opery i baletu.

W dramacie nie wystarczy dorywcze, zdawkowe wystawianie jakichś zbyt już dzisiaj oklepanych i przeżytych *Zbójców*, jakiegoś byle jak obsadzonego *Hamleta*, jakiej Pohlowskiej *Wasantaseny*, dla tego, że ona gdzieś tam miała powodzenie, jakichś wreszcie wiecznie tych samych sztuk Słowackiego, Fredry czy Korzeniowskiego, z popisowemi dla tych czy owych artystów rolami.

Tu trzeba sięgnąć ku mniej znanym rzeczom tych samych Szekspirów, Schillerów, Fredrów, Molière'ów, Słowackich, Sofoklesów, albo też:

uzupełnić czy zastąpić je utworami innych członków plejady szekspirowskiej (Marlowe'a, Forda, Webstera, Beaumont'a i Fletcher'a);

wprowadzić Shelley'a, Byron'a, Swinburne'a, Hebbla, Grabbe'go, Platena, Hamerlinga;

zajrzeć od czasu do czasu do Corneille'a i Racine'a, którzy nie są tak zupełnie spleśniali, jakby się komu zdawało;

przypomnieć sobie o teatrze hiszpańskim, starszym czy nowszym (Lope de Vega, Tirso da Molina, d'Almeida Garrett, Etchegaray), o Calderonie, o Alfierim i Goldonim;

odważyć się czasem na Ajschylosa, Arystofana, Kalidasę;

wydobyć wreszcie z pyłu zapomnienia większość polskich twórców dramatycznych, nie opuszczając nawet—i zwłaszcza—opuszczonych przez komisyę: Norwidów, Magnuszewskich, A. N. Korzeniowskich, Faleńskich, Bełcikowskich i t. d.

W operze, główną uwagę zwrócić trzeba na *dramat muzyczny:*

ogarnąć zwolna, niezadowalając się Tannhäuserem i Lohengrinem, całą, zwłaszcza poźniejszą twórczość Wagnera;

uzupełnić ją, dalej, *Ifigenią* i *Orfeuszem* Glucka przedewszystkiem, *Fideliem* Beethowena, *Wolnym strzelcem* i zwłaszcza *Oberonem* Webera, Mozartowskiemi wreszcie *Don Juanem, Weselem Figara i Zaczarowanym Fletem;*

z nowych zaś rzeczy zwrócić główną uwagę na d'Indy'ego, Charpentiera, oraz niektórych niesłychanie zajmujących twórców belgijskich i czeskich.

To powinno być jądrem repertuaru i stałą jego podstawą. Poza tem, jak najszerzej winna być uwzględniona *nowa* twórczość swojska, a ostatnie dopiero miejsce może zająć ubieganie się za *modnemi* nowościami zagranicznemi.

Balet, który w ostatnich czasach zeszedł do

rzędu cyrkowo-tynglowych widowisk, największych może potrzebuje zmian w repertuarze i wogóle w całym swoim rodzaju.

Balet-dzieło-sztuki nie jest wystawą łydek, zlepkiem sztuk akrobatycznych i efektów dekoracyjno-wystawowych, lecz poematem ruchów i linij tak ściśle sharmonizowanych z symfonią tonów, jak słowo z muzyką w dramacie muzycznym. „La danseuse“, powiada Mallarmé, „n'est pas une femme qui danse, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc.“ Ciało tancerki, dodaje Rodenbach, powinno być tylko osią rytmu, od której wszystko zależy, ale która pozostaje w ukryciu.

W orzeczeniach tych czuć ślady reformy wprowadzonej w dziedzinie tańca przez Loïe Fuller i przez tancerki egzotyczne, japońskie i inne, a z zajęcia się poetów, twórców — tym działem sztuki teatralnej, można dobrze wróżyć o jego przyszłości.

Zanim ukształtuje się taki balet, „adjuvant et le paradis de toute spiritualité“ (Mallarmé), — teatr, chcący już dziś podnieść kulturę i w tej dziedzinie, winien porzucić albo na drugi plan odsunąć widowiska mechaniczno-akrobatyczne, a oprzeć repertuar baletowy na takich muzyczno-

choreograficznych poemacikach jak *Gizella* Adam'a, *Coppelia i Sylvia* Delibes'a, *Korrygana* Widor'a, lub nawet uciec się w razie potrzeby do starszych rzeczy Cherubini'ego, Glucka (Don Juan), Beethovena (Die Geschöpfe des Prometheus) i t. d.

Samo już podporządkowanie repertuarowi pozostałych elementów teatru wskazuje jasno, że *wykonanie* nie może opierać się na występach pojedyńczych solistów-wirtuozów, choćby najbardziej olśniewających, lecz na odpowiedniości i harmonijnem zespoleniu wszystkich biorących udział w danem przedstawieniu czynników: kapelmistrza, orkiestry, chórów i *wszystkich* solistów—w operze; kapelmistrza, orkiestry i *wszystkich* tancerzy—w balecie; wreszcie, *całego* personelu sztuki—w teatrze dramatycznym.

Osiągnięcie takiego idealnego zespołu jest rzeczą nader trudną, o ile—jak u nas właśnie — brak odpowiedniej szkoły, w rodzaju np. paryskiego konserwatoryum muzyczno-dramatycznego, przygotowującej ciągle nowy materyał do zapełniania luk w personelu i uzdalniającej przez należyte studya wszechstronne do pewnego stylu w grze.

Balet warszawski posiada jeszcze swoją szkołę, acz do ostatnich dni bardzo źle, bo w kierunku

akrobatycznym prowadzoną, ale opera i dramat rekrutują swe siły z najrozmaitszych stron i sfer, przeważnie takich, że dany artysta, dostawszy się na wielką scenę, musi, zamiast rozwijać swój talent i zbogacać indywidualność, pozbywać się naprzód różnych wad i złych nawyknień, gdzieindziej nabytych, lub douczać się tego, co przy wstępie na scenę powinien był umieć. Ztąd najrozmaitsze gatunki i maniery gry czy śpiewu, ztąd niepodobieństwo należytego zestrojenia się, ztąd zła wymowa, nieumiejętność mówienia wierszy, fałszywe lub banalne pozy, ruchy, gesty, ztąd absolutny brak jakiegoś stylu we wszystkiem, co przewyższa poziom dramatu mieszczańskiego, ztąd niezdolność do szerokiej deklamacyi w dramacie muzycznym, ztąd niski stan ukształcenia ogólnego i nawet kultury towarzyskiej.

O potrzebie, o nieodzowności takiej szkoły muzyczno-dramatycznej na większą skalę pomówimy kiedyś obszerniej. Póki jej niema, cała nadzieja dla teatru w odpowiednim kierowniku artystycznym, którym może być tylko człowiek wszechstronnie ukształcony pod względem estetycznym, obdarzony smakiem wytwornym i czuciem artystycznem, umiejący wpływać ożywczo na poddany władzy jego personel i wszczepiać mu, że tak powiem, swe intencye.

Dla opery, widzę, wskazanych na takiego kierownika lub kierowniczkę,—p. Bandrowskiego lub p. Kruszelnicką.

Dla dramatu—trudniej kogoś zaproponować. Przeciwko przewadze żywiołu aktorskiego w rządach teatralnych walczyli niedawno wszyscy referenci komisyi—i może słusznie. Więc literat-esteta? Ale gdzież go szukać? Póki chodzi o wystawianie Schönthanów, Schnitzlerów, Lavedanów, Sudermannów, Rostandów i nawet Hauptmannów, — zgoda, że łatwo znaleść kilku nawet kandydatów. Jak tylko pomyśleć wszakże o wielkim repertuarze, o arcydziełach poezyi dramatycznej (a o te przecież chodzi najbardziej!) — zaraz przypomina się ten rezultat czysto warszawskiego estetyzmu, jakim był zmodernizowany (po meiningeńsku?) chór w *Królu Edypie*. I to u... „miłośników“, nie sztuki wprawdzie, lecz sceny.

Na zakończenie, słów kilka o tak zwanej *mise-en-scène*.

Zbytecznem byłoby, rzecz prosta, wchodzić, *ad usum* teatru musowo podlegającego kompromisom, w rozbiór różnych zasadniczych pomysłów, reform i żądań, dotyczących bądź inscenizacyi wogóle (Jarry, Lugné-Poe, Maeterlinck), bądź specyalnie wystawy dramatów Wagnerowskich

(Appia, Bryk), lub nawet zastanawiać się nad osiągniętemi w tej dziedzinie urzeczywistnieniami (*Elisabethan Society* w Londynie, paryskie *théâtres d'art,* teatr ludowy Pottechera). Rozpatrzymy to kiedyindziej wyczerpująco z czysto teoretycznego stanowiska.

Tu chcemy tylko zaznaczyć, że „mania erudycyjna“, w jaką wpadły, od wizyty meiningeńczyków, i krytyka teatralna i teatr sam, doprowadziła zwolna do zapomnienia o estetycznej stronie inscenizacyi.

Rozprawia się szeroko o zgodności kostyumów i dekoracyj ze stylem epoki, wyłapuje się troskliwie i gorzko reżyseryi wyrzuca każdy, choćby najdrobniejszy anachronizm, ale za to linie i barwy w rażącym są częstokroć rozdźwięku, krzyczą wprost jedne przy drugich, ugrupowania bywają częstokroć nieestetyczne, dobór figurantów ohydny,—i rzadko kto o tem słowo powie.

Mniej często się to zdarza w tapicersko-meblowych inscenizacyach współczesnych; za to w operach, baletach i arcydziełach poezyi dramatycznej, gdzie właśnie najdrobniejszy szczegół nieestetyczny może rozbić czar marzenia, przytrafiają się poprostu *horrenda.*

Środek na to widzimy tymczasem tylko jeden: oddać kierownictwo inscenizacyi dobremu

malarzowi. Tu nie wystarczy brać od malarzy kartony poszczególnych kostyumów czy dekoracyj; tu potrzeba ogólnego planu, skomponowanego w całości przez malarza, tu potrzeba pewnego oka artysty-plastyka, aby przy wcielaniu tego planu nie prześliznęło się nic psującego harmonię ogólną. Czy jeden malarz ma zawiadywać tym działem, czy też lepiej każdą poszczególną inscenizacyę oddawać innemu, to już rzecz drugorzędna.

„STARA, BARBARZYŃSKA JAPONIA...“

Warszawa pomściła Europę! Niech znają naszych!

„Uroczy“ kraj „wschodzącego słońca“ długo tonął w barbarzyństwie. Wielki przewrót w drugiej połowie ubiegłego wieku dał mu demokracyę, militaryzm, dążności zdobywcze — i wogóle smak do wszelakich slodyczy „cywilizacyi“ europejskiej. Maluczko, a Japonia zeuropeizuje się nawet w sztuce, będzie miała w malarstwie swoich Bouguereau, w dramacie swoich Sardou, Sudermannów i Hauptmannów. I któż wtedy nie nazwie braćmi tych kosookich?

Cóż, kiedy — właśnie w chwili gdy oni rozwijają się tak pięknie—w Europie naszej „znajdują się usłużni“ (jacyś Goncourt'owie, Duret'owie, Gonse'owie i nawet, o zgrozo, poważni, akademiczni Larroumet'owie) i poczynają „na olbrzymich trąbach reklamy“ grać na cześć minionej, barbarzyńskiej epoki Nipponu, wysławiać,

naprzód, te pstre papierki, które zwycięzko niby współzawodniczą z naszemi wielkiemi płótnami w świecących ramach, a potem rozpływać się w „czułostkowych zachwytach“ nad „karykaturalnemi, kuglarskiemi jasełkami“ teatru japońskiego.

Naturalnie, do tych blagierów i reklamiarzy paryzkich przyłącza się zaraz „garstka przesyconych kulturą i tęskniących za barbarzyństwem naiwnem modernistów“ (których nazwisk znający ich dziennikarz za żadną cenę nie wyjawi), zaczynają po wszystkich krajach brzmieć peany i dytyramby na cześć Sady-Yakko, Kawakamiego, „Kesy“, „Gejszy i Samuraja“, u nas nawet zjawia się pan (i to nie modernista, owszem bardzo mily i *tout-à-fait mangeable* wróg metafizyk), który uparcie powtarza: „*ja* kocham i wielbię japończyków; czy wiecie, że JA kocham i wielbię MOICH braci japończyków?“—i biedna Europa, lękając się, by jej nie nazwano „mamuciną“ lub „mydlarką“, daje się porwać tym głosom, a choć pocichu wzdycha do „bardziej wzruszających“ Sudermannów i Hauptmannów, głośno nie śmie zaprotestować przeciwko „kultowi egzotycznego barbarzyństwa“.

Sada-Yakko, po tryumfach paryzkich, zjeżdża do Wiednia, który, marząc nieustannie choć nadaremnie o rywalizacyi z nadsekwań-

ską stolicą (Naa, sagen sie mal, was ist Louvre im Vergleiche mit unseren Museen?), pragnie opornie się postawić tamtejszej „bladze“.

Jakże nieśmiało jednak, jak tchórzliwie odzywa się p. Max Burckhard: „Es ist ausserordentlich schwer, über den wirklichen Wert des Gebotenen ein Urtheil abzugeben. Ein Werturtheil kann nur auf Vergleichung beruhen, wir können aber nur mit dem vergleichen, was wir kennen, und dieses ist wieder *nicht* der Masstab für eine fremde in sich abgeschlossene Kunst“.

U nas inaczej, my mamy odwagę, my czapkami zarzucać umiemy. Co nas obchodzi, czy znamy coś, czy nie znamy? Toć mamy „zdrowy rozsądek“, toć mamy smak wyrobiony na Rostandach i Sudermannach, toć umiemy greków nawet adaptować i modernizować. Toć, zresztą, tak dawno już odkrył sekret Jagodyński: „Zkąd exystymacyi ludzie nabywają? Kto śmiele trzyma, śmiele też o tym trzymają“.

Orzekli tedy „śmiele“ wpływowi krytycy warszawscy: że repertuar teatru japońskiego składa się z samych „szopek“, będących jakąś parodyą teatru, dobrych do areny cyrkowej lub na zabawkę dla dzieci, ale dla smakosza nie wytrzymujących porównania... z operetkami angielskiemi; że gra japończyków— z wyjątkiem scen

konania, zresztą także pozbawionych „tchnienia poezyi, owej mgły leciutkiej, łagodzącej potworność strasznego momentu“—jest wprost „karykaturalna i groteskowa“; że w „syczącej“ mowie japońskiej niepodobna wyrazić „ani uczuć żadnych, ani uniesień, ani pieszczot“; że mimika aktorów japońskich polega wyłącznie na chorobliwych drgawkach i akrobatycznych podrzutach; że słynny taniec Sady-Yakko, przyodzianej nie w lube króciuchne muśliny i trykoty, lecz w draperyjne, powłóczyste szaty, nie daje, skutkiem tych licznych zwojów i fałdów, miłego widowiska „wdzięcznych ruchów, przegięć, żywości *i t. p.*“; że waryatem trzeba być, aby porównywać „małą, chudą kobietę, uszminkowaną niefortunnie, o małych oczkach, dużych zębach i ptasim, piszczącym głosiku“ do Sary Bernhard, Réjane'y lub Duse, a „parskającego ustawicznie jak kot“ Kawakamiego do wielkiego artysty, jakim jest Mounet Sully; że, jednem słowem, zachwyty nad teatrem japońskim to prosta „blaga“, albo też —podobnie jak zapatrzenie się prerafaelitów angielskich w „naiwne formy“ prymitywów—wyraz „dekadenckiego“ nawrotu do... barbarzyństwa.

Uff!—„Zachowaliśmy tedy właściwy sąd krytyczny, gdy inni tonęli w pochwałach i reklamie“.

Sądy warszawskie zrobiły nawet, zda się,

wrażenie na japończykach, gdyż p. Sada-Yako, poznawszy je w tłómaczeniu, „zachowała wprawdzie głębokie milczenie", ale następnych dwu wieczorów „stała dłużej niż zwykle przy otworze w kurtynie".

Naturalnie, odezwały się także odosobnione zdania (i my mamy swoich waryatów czy blagierów), że teatr japoński jest „zjawiskiem wysoce artystycznem w najszlachetniejszem tego słowa znaczeniu", że ma on wyraźny „koturnowy charakter", że chodzi w nim nie o żaden realizm fotografujący przejawy życia, lecz, „raczej i jedynie o podniesienie tych życiowych przejawów do jakiejś wyższej potęgi", że owe „nieprawdopodobieństwa", tańce, walki fantastyczne są wspaniałą symbolizacyą stanów wewnętrznych, że „całość scen posiada wartość malarską, której nie znaleźć w naszych teatrach", że „Sada-Yakko i Kawakami są szczerymi i wielkimi artystami"

Ale w naszem „zdrowem" społeczeństwie takie głosy, na szczęście, przemijają bez echa — i publiczność nietylko poszła za „wpływowymi" krytykami, ale nawet czynnie popierała ich mniemania na przedstawieniach.

Byłem na jednem z ostatnich. To, co na niem ujrzałem, dochodziło do szczytności. Miałem wła-

ściwie dwa widowiska: jedno przed sobą, drugie za sobą i naokoło siebie.

Na scenie przewijały się baśnie i legendy miłosne i bohaterskie, grano poważnie, z przejęciem i przejmująco, tańczono hieratycznie, rozwiewano w szlachetnie faliste linie fałdy draperyj.

W sali widzów odgrywano jednocześnie knajpowo rozbuchaną jakąś farsę, parskano głośno, lepiej od Kawakamiego, w najtragiczniejszych miejscach wybuchano śmiechem, rzucano sobie pachnące „gabinetem" dowcipy, chrypiały bez żenady głosy męzkie, piszczały rozkosznie ptasie sopraniki panieńskie.

Wyszedłem nieco oszołomiony.

Co to było takiego?

To umiejąca, lepiej od reszty Europy, zachować „właściwy sąd krytyczny", „cywilizowana" Warszawa przypatrywała się „barbarzyńskiej" Japonii.

FILHARMONIA WARSZAWSKA.

Nie chcemy wchodzić w bliższy rozbiór kwestyi, czyjej zasłudze — czy szczęściu—przypisać należy szybkie i stosunkowo imponujące ukształtowanie się filharmonii warszawskiej. Pp. Młynarski i Rajchman dowiedli niebywałej u nas energii, sprężystości, oraz umiejętności organizatorskiej, zdoławszy nakłonić do spółudziału i zaryzykowania potrzebnych kapitałów cały szereg warszawskich „miłośników sztuki“, częstokroć nader luźno i wątpliwie ją miłujących. Z drugiej strony, mieli obaj rzadkie szczęście, że napotkali na swej drodze człowieka rzeczywiście i gorąco sztuce oddanego, posiadającego wielkie środki i szafującego niemi z niezwykłą na rzecz umiłowanej sprawy hojnością. Najważniejsza wszakże, iż trafili na chwilę odpowiednią i na grunt przygotowany przez długie, niemniej wytrwałe, niemniej uznania godne, ale prekur-

sorskie, a więc nieuwieńczone bezpośredniem w tych rozmiarach powodzeniem, wysiłki całego szeregu poprzedników.

Faktem jest, iż różne czynniki — (przeszło 30-letnia zasłużona działalność Towarzystwa Muzycznego, gorliwe zabiegi osobiste kilku muzyków miejscowych, niejednokrotne, acz ostatecznie nieudane, próby stworzenia stałej orkiestry miejscowej, kilka cyklów muzyki kameralnej, koncerty symfoniczne w Teatrze Wielkim przy pomocy orkiestry operowej, wreszcie, nawet symfoniczne produkcye Windersteinowskie)—podniosły w końcu tak dalece kulturę muzyczną śród szerszych warstw ogółu, że powstanie filharmonii stało się prostą koniecznością, która nieco prędzej czy nieco później urzeczywistnienie znaleźć musiała.

To miarkuje stosunek zasług; to wskazuje zalety i wady filharmonii; to określa wreszcie, jakiby winien być jej przyszły stosunek do Towarzystwa Muzycznego.

Filharmonia miała, w zasadzie, zadośćuczynić trzem naglącym potrzebom: dać odpowiednie pomieszczenie sztuce muzycznej, stworzyć organ wykonawczy dla najwyższego rodzaju tejże sztuki, wreszcie umożliwić obdzielanie tą sztuką szerokich warstw społeczeństwa. Przyjrzyjmy się,

jak wyglądają te trzy postulata w urzeczywistnieniu dotychczasowem.

Gmach, zbudowany w 18 miesięcy, ale bynajmniej nieprzynoszący zaszczytu architektom warszawskim, pełny niewygód wewnętrznie, pozbawiony monumentalności i powagi od zewnątrz, przeladowany obcemi jego celowi ubikacyami dochodowemi, ozdobiony (?) „prawdziwemi“ podobno, ale przeważnie mizernemi, a gdzieniegdzie (plafon w sali głównej) wprost sromotnemi „dziełami sztuki“ (? ?),—nie przyczynia się wprawdzie do upiększenia miasta i każe żałować, że nie przyjęto planów Fellnera i Hellmera; że wszakże zawiera dwie wielkie i wcale akustyczne sale koncertowe, więc spełnia wystarczająco swoje zadanie.

Na bezwzględne uznanie zasługują: dobór doskonałych instrumentów, przepyszny (z wyjątkiem brzydoty zewnętrznej) organ koncertowy, oraz—przedewszystkiem—skompletowany świetnie przez p. Młynarskiego personel muzyczny.

Zwolennicy swojszczyzny za każdą cenę podnieśli wprawdzie lament o „zamorskich“ flecistów, oboistów, waltornistów etc., ale Warszawa znalazła się nagle w posiadaniu pierwszorzędnej i na wstępnych już koncertach wcale dobrze zgranej orkiestry, której pod koniec zimowego

sezonu już nawet bardzo wymagający Nikisch nic prawie nie znalazł do zarzucenia.

Niestety, doskonały ten instrument marnuje się i z czasem popsuć się może, skutkiem używania go do wszystkiego i nawet częściej do rzeczy nieodpowiednich, aniżeli do będących właściwem jego zadaniem.

Filharmonia, która w podaniu do władzy o zatwierdzenie ustawy motywowała potrzebę swego istnienia tem przedewszystkiem, że „kultura muzyczna w Warszawie nie przybrała rozmiarów odpowiednich jedynie z powodu *braku systematycznie prowadzonych koncertów symfonicznych*“, i która pierwotnie miała w zamiarze głównie poważną muzykę w wyższym stylu, symfoniczną i kameralną, zapragnęła potem zmonopolizować wszelkie jej rodzaje: poważny i popularny, orkiestrowy i solowy, instrumentalny i wokalny.

Wkroczono przez to w obręb działania innych, istniejących już i spełniających porządnie swoje zadania instytucyj, a usprawiedliwiając takie rozszerzenie zakresu koniecznością „szkolenia, urabiania, wykształcania publiczności“, zapoznawano niesłusznie wszystko, co tamte instytucye uprzednio już dla umuzykalnienia War-

szawy zrobiły, wszystko, dzięki czemu filharmonia musiała powstać i mogła tak wielkie natychmiastowo osiągnąć powodzenie.

Warszawa miała, bez filharmonii, dość muzyki solowej, wokalnej i instrumentalnej, brakowało jej tylko muzyki orkiestrowej, symfonicznej, a że chciała i potrzebowała jej, że jej do tego nie było trzeba „szkolić“, świadczyło powodzenie koncertów symfonicznych w Teatrze Wielkim i nawet u Windersteina. Tylko nie trzeba w nią wmawiać, że przekarmienie ciężką strawą jest niebezpieczne.

Zapomniano nadto, że, nazwyczajając na koncertach popularnych szersze, potrzebujące jeszcze „szkolenia“ warstwy publiczności do utworów lekkich, a nawet „trywialnych i banalnych“ (których wykluczenie p. Grossmann na później dopiero obiecuje), nie zachęci się ich do utworów poważnych, a odbierze się skupienie i powagę należytą orkiestrze. Pierwszy to chyba na całym świecie przykład, że orkiestra filharmoniczna dawać ma jednocześnie i koncerty promenadowe. Gdzieindziej te ostatnie pozostawiono orkiestrom wojskowym i popularnym, nigdy znowu niewdającym się w poważną muzykę.

Wytwarzanie kultury artystycznej tą drogą, przerabianie w ten sposób melomanii na znawstwo jest prostem złudzeniem, a jeżeli—jak przypuszczał prof. dr. Bylicki—chodzi o robienie kasy, to wartoby się zastanowić, czy zbyt wielka ilość koncertów popularnych nie przynosi raczej szkody, i to potrójnej: demoralizując i orkiestrę i publiczność, oraz psując pośrednio interesa koncertom, jeśli nie symfonicznym, to przynajmniej filharmonijnym.

Na czem znowu polega różnica tych ostatnich dwóch typów koncertowych? — zadał sobie pytanie tenże prof. Bylicki, i wnioskował bardzo słusznie, że koncert symfoniczny składać się będzie z utworów wyłącznie na orkiestrę, filharmonijny zaś z utworów wszelkiego rodzaju. „Nikt bowiem“ — dodaje — „nie będzie słuchał w skupieniu poważnego dzieła orkiestralnego, jeżeli wie, że numer następny wypełni głośna śpiewaczka, słynny pianista lub skrzypek“.

Niestety, wnioskowanie jego było mylne. Symfoniczne koncerta, dawane podobno „dla prawdziwych smakoszów“, nietylko nie są pozbawione solistów, lecz nawet hojniej w nich zaopatrzone, niż filharmonijne.

I żebyż ci soliści wykonywali przynajmniej

zawsze coś poważnego, szlachetnego, mającego jakibądź związek z symfonicznością koncertu! I to nie. Na IV-ym konc., p. Gemma Bellincioni śpiewa arye operowe (Puccini'go i Boito) oraz... cały wianuszek piosenek Tosti'ego; na V-ym, p. F. de Lucia uracza słuchaczy aryą z *Werthera* i pieśniami neapolitańskiemi; na wieczorach filharmonijnych pojawiają się arye z *Hugonotów*, z *Lakme* i t. p.

Smutny obowiązek podrzędnej akompaniatorki spełnia przy tem orkiestra, a tak łatwo nazwyczaja się widocznie do tej roli, że potem tam nawet, gdzie jej przypada nie akompaniatorskie jedynie, lecz spółrzędne z solistą zadanie, zbywa dyskretnie swoje *tutti*, cofa się skromnie na drugi plan, uważa sama siebie za szare tło, na to tylko potrzebne, aby na niem w całej chwale wyblysnąć mógł wirtuoz-solista.

Parę razy zaledwie, w ciągu wszystkich koncertów symfonicznych i filharmonijnych, zdarzyło nam się słyszeć mniej bierny, zaznaczający wyraźnie swe równie ważne stanowisko, wtór orkiestry: w pierwszym akcie *Walkiryi*, którego odegranie było może najwyższym *czynem* muzycznym filharmonii; podczas występów Ysaye'a; oraz—zwłaszcza—w koncercie c-mol Saint Saëns'a, odegra-

nym przez Raula Pugno, gdzie doskonały fortepianista, sam, w sposób widoczny, żądał od orkiestry nie akompaniamentu, lecz czynnego współdziałania.

Przewaga po stronie solistów na wielkich koncertach wywiera wpływ zły i na orkiestrę i na publiczność.

Pierwsza, zajęta ciągle próbami to z tym, to z innym wirtuozem, niezawsze ma dość czasu i spokoju na doskonałe przestudyowanie samoistnych dzieł symfonicznych — i wykonanie ich niezawsze też jest takiem, jakiego po dobroci orkiestry spodziewaćby się można (przypomnimy tylko niebardzo udaną IX-tą symfonię).

Dla publiczności znowu, która nie umie się oprzeć fascynacyi tego lub owego rozgłośnego solisty i skupia całą uwagę na jego popisach, orkiestrowe numery programu stają się czemś w rodzaju muzyki antraktowej, przy której się, nie słuchając, odpoczywa, i wskutek tego przemijają zupełnie bez wrażenia.

I oto jak wygląda owo stopniowe kształcenie, owo powolne rozbudzanie zamiłowania do najwyższego rodzaju sztuki muzycznej!

Były prezes filharmonii zwierzał się jakiemuś *interviewer*'owi, że sam „sprzeciwiał się, aby

na wielkie koncerty angażować po dwóch solistów, ale *większość zdań przemogła*". Zdań akcyonaryuszów, naturalnie, bo filharmonia jest, niestety, spółką akcyjną, „musi" płacić przedewszystkiem dywidendę i słuchać ludzi, którzy — jeśli odrzucić obowiązkowe, wyszarzane frazesy o „ideałach" — traktują ją jak interes bankowy lub przemysłowy. Ściągać publiczność! robić kasę! — oto, według nich, rzecz główna, oto co „stanowi o bycie instytucyi".

A więc—*utile dulci*, i to jak najwięcej rzeczy słodkich, jak najwięcej przyjemności dla „zwyczajnych śmiertelników, niesymfonistów", bo tych jest większość ogromna, bo ci zatem prędzej mogą robić kasę. „Śmiem twierdzić" — puszcza się istotnie śmiało jeden z tych panów, gromiąc młodego muzyka za zarzuty przeciwko nadmiarowi solistów—„że niema na świecie miasta, któreby zapełniło wielką salę dla wysłuchania nieznanej symfonii początkującego kompozytora i innych *samych poważnych produkcyj*".

Zadowolenie z siebie doprowadza czasem do szczytnych naiwności. Śmiemy uśmiechnąć się, łaskawy panie, i spytać, po co w takim razie było przyczyniać się do założenia filharmonii? czy nie lepiej, rozumniej i pożyteczniej by-

łoby ufundować jakąś „instytucyę dla niesymfonistów?“

Filharmonia musi zdecydować się, *czy jest instytucyą czy przedsiębiorstwem, świątynią sztuki czy miejscem rozrywki.* Wolno jej być jednem lub drugiem, ale od tego wyboru zasadniczego zależeć będzie w przyszłości pogląd krytyki na jej działalność.

Nie zaprzeczamy, że filharmonia zrobiła, w krótkim stosunkowo czasie, dość dużo i w kierunku artystycznym (sprezentowała cały szereg kompozytorów polskich, dała poznać w doskonałem wykonaniu kilka dzieł kapitalnych sztuki muzycznej, obudziła ruch ożywiony i umiała zogniskować go u siebie), ale przewaga strony rozrywkowo-dochodowej była tak wielka, że nie pozwoliła wytworzyć się poważnej atmosferze *sztuki.*

Koncerty w filharmonii zostawiają po większej części wrażenie albo „uprzyjemnionego“ muzyką rautu, albo roztupanej, rozklaskanej, histerycznie rozszalałej, wyjącej na widok jakiejś „gwiazdy“—sali operowej.

Ciszy, skupienia, powagi i tej milczącej wibracyi tłumu słuchaczy, która jest jedyną oznaką istotnego podniesienia wnętrznego,—dzisiaj tam nie szukać.

I tak będzie, dopóki głównego nacisku nie położy się stanowczo na wielkie dzieła symfoniczne, albo przynajmniej, dopóki jakiś osobny cykl koncertowy nie zostanie dla nich wyłącznie zarezerwowany.

II.

ARCYDZIEŁO „PRZYSZŁOŚCI“.

„MODERNIZM“.

POWIEŚĆ.

METAMORFOZA POETY.

ODRODZENIE BAJKI.

ADOLF DYGASIŃSKI.

JULIUSZ SŁOWACKI.

ARCYDZIEŁO PRZYSZŁOŚCI.

Bywają obłędy epidemiczne.

Dziś właśnie taka zaraza umysłowa padła, zda się, na cały ród krytyków. Szukają arcydzieła—i znaleźć go nie mogą.

Cóż znowu? spyta czytelnik, toć tyle mają arcydzieł dawnych?

Pytanie to zdradza gorszącą nieznajomość natury tych sędziów. Któżby czytał arcydzieła przeszłości? Te są (wyznanie konfidencyonalne:) przeważnie nudne (któż np. zdoła zgryźć takiego Danta), a potem — uznane od lat czy wieków; wszystko (!!) już o nich powiedziano, i dziś wystarczy mieć w zapasie garść superlatywów, oraz „bić czołem w proch latem, a w błoto jesienią".

Krytycy chcą nowych arcydzieł, arcydzieł „modernizmu;" oni przecież nie gorsi od p. Mirbeau, który „odkrył" Maeterlincka, oni przecież

także są *modern, ganz modern*. Próżno zaręczać im, że żadnego „modernizmu“ niema, że sztuka jest wiecznie jedna i ta sama, że haseł krzykliwych szukać należy nie w sztuce i u prawych artystów, lecz w hotelach, kawiarniach i tynglach; — groch to na ścianę, oni *chcą* „modernizmu“.

Próżno wskazywać im utwory piękne, potężne, wzniosłe, głębokie, pełne przepychu lub pełne prostoty; próżno wymieniać im Verhaerenów lub Eekhoudów, Zeyerów lub Brzezinów, Viliers de l'Isle Adam'ów lub Vielé-Griffinów, Kasprowiczów lub Wyspiańskich, St. George'ów lub Schlafów; — oni i tych czytać nie chcą, bo oni tutaj z góry znowu wiedzą, że między nowem pokoleniem „wielkich talentów niema“, co najwyżej „nietuzinkowe“; bo ich nie obchodzą rzeczy piękne, lub potężne, lub wzniosłe, lub głębokie; bo każda z tych rzeczy „zawsze jednak nie będzie tem, czego oni pragną"; bo oni pragną koniecznie arcydziela, arcydzieła przyszłości.

I biegają w kółko za tem niejasnem widziadłem swych wyschłych wyobraźni, i tragicznie wołają „królestwo za arcydzieło", i fantazyują na temat, jakby to się *cały* ogół wzruszył, gdyby arcydzieło się zjawiło, i uwodzą się od czasu do

czasu tem „wzruszeniem ogółu" przy fabrykatach Rostand'owskich, i proklamują geniusz i arcydzieło, i geniusz z arcydziełem „zasypują się" — a oni znów biegają i szukają bezradnie.

Ponieważ w tej pogoni, niewyraźne widmo upragnionej doskonałości coraz bardziej mętnieje i traci resztę zarysów, więc niekiedy oblegają ich wątpliwości, po czem poznać arcydzieło, gdyby się zjawiło?

I wtedy jedni bezskutecznie — bo mgła wyobrażeń *verba* tylko *vana* dać może — próbują stworzyć receptę na arcydzieło; drudzy, szczersi, odważnie występują ze zdaniem, że „na geniusza (a więc i na arcydzieło) *ex unanimi* pasuje się *consensu*.

Unanimiter? Ejże, panowie, czy nie zbyt wielka to utopia? A gdyby tak większością głosów? maluchny plebiscycik?

Ponieważ, z biegiem czasu, większości się zmieniają, więc możeby to nie było „arcydzieło przyszłości", ale mielibyście choć „arcydzieło na dziś"...

. . . .

Biedni maniacy!

Niejedno arcydzieło już się zjawiło, niejedno jeszcze się zjawi, a oni żadnego nie poznali, żadnego nie poznają.

I w grób się położą, i za grobem snadź dopiero uczują, że to, co im się tu wydawało pragnieniem „arcydzieła przyszłości“ i niezmordowaną za niem pogonią, było właściwie niechęcią do rzeczy doskonałych pod pozorem szukania jeszcze lepszych, było—NIENAWIŚCIĄ DO ARCYDZIEŁ.

„M O D E R N I Z M“.

Co to jest „modernizm”? Kto są „moderniści”? Co mają znaczyć te nonsensowe, z berlińsko-kabaretowego żargonu zapożyczone terminy—w zastosowaniu do naszej literatury?

Używała-ż u nas tego nazwiska jaka grupa, szkoła lub choćby jednostka literacka? Występowano-ż w obronie jakiej, tak utytułowanej doktryny? Pojawiały-ż się jakie manifesty „modernistyczne”, toczono-ż jakie polemiki, próbowano-ż uzasadniać istotę i wartość takiego kierunku i takiej nazwy?

Nie. Widziadło „modernizmu” i modne dziś jego imię — podobnie jak poprzednio przeróżne dekadentyzmy, symbolizmy, secesye i t. p.—wymyślili, a raczej splagiowali krajowi rycerze krytyki dziennikarskiej czy „naukowej”, parodyujący don Kichota i walczący uparcie z wiatrakami...

KTÓRE SAMI POBUDOWALI—z obcych naturalnie, najczęściej berlińskich, *tanich* materyałów.

Raz nakoniec stwierdzić trzeba kategorycznie fakt niesłychanej, tak bezczelnej czy naiwnej, że aż śmiesznej obłudy, która jednak dotąd nie została wystarczająco zdemaskowana i dotąd służy do bałamucenia wierzących w to, co wydrukowane, czytelników.

Gdy w ostatniem dwudziestoleciu XIX w. na Zachodzie, nad wyjałowiałą mielizną naturalizmu wezbrała potężnie fala nowej, głębokiej twórczości i wszczął się zdumiewająco płodny ruch odrodzenia literacko-artystycznego, — byli u nas ludzie, którzy, zapoznawszy się z nim dokładnie, bezpośrednio, z pierwszej ręki, mogli i umieli wyróżnić wewnętrzne, twórcze, jedynie wartościowe jego objawy pośród zwykłej zewnętrznej plewy *Sturm-und-Drang*'owych frazesów, póz, haseł, manifestów, swarów, napaści, panegiryków, *cénacle'ów*, kapliczek, plotek i anegdot.

Zaznajamiali tedy społeczeństwo własne z istotnemi talentami, z kapitalnemi dziełami, z głębokiemi ideami, ze szlachetnemi formami piękna, wynoszonemi na brzeg przez ten wartki prąd nowy, — *nie biorąc ich zresztą sobie, ani dając innym, za wzór do niewolniczego naśladownictwa,* lecz wierząc niezłomnie, iż każda rzecz

piękna i głęboka, dla rzeczywistych, krzepkich indywidualności twórczych, podnietą tylko ożywczą, stymulem rozbudzającym być może i musi*).

Ale tych sumiennych badaczy, tych bezinteresownych zwiastunów piękna nowego było nad wyraz mało, trzech lub czterech zaledwie. Kolosalna większość krytyków krajowych (90%, rzec można śmiało), z godną uwagi pewnością siebie, rozprawiała jednocześnie (i rozprawia do dzisiaj) o „nowych prądach na Zachodzie“, nie mając o nich najmniejszego pojęcia, nie wiedząc, kto je reprezentuje, nie znając bezpośrednio, z dzieł twórczych, ani jednego prawie z wybitnych istotnie autorów, i polegając wyłącznie na plotkach i anegdotach dziennikarskich, na niedołężnych pamfletach doktrynerskich w rodzaju

---

*) I wiara nie zawiodła, a praca nie była daremną. Znalazło się wprawdzie kilku karyerowiczów czy snobów, którzy niewolniczo jęli naśladować czy to Maeterlincka, czy Heredię, czy Nietzschego, czy Rimbauda, ale były to chwiejne bluszcze, które wogóle cośkolwiek naśladować musiały, czego najlepszym dowodem ich szybkie i równie powierzchowne przerzucenie się ku jeszcze modniejszym rzeczom: swojskościom, rostando-hauptmanizmom i t. p. Na wszystkie rzeczywiste, wielkie talenty ów podmuch z zachodu podziałał wyzwalająco i skrzepiająco, rozwiał zatęchlizny, próchna, pleśnie doktryn i nawyknień, zwrócił ku wnętrzu własnemu, skłonił do pogłębienia się i skupienia — i był pierwszym powodem owych nieoczekiwanych, olśniewających transfiguracyj, na które dziś patrzymy.

Nordau'owskiego *Entartung* i na manifestach różnych niezdarnych, ale tem hałaśliwszych ciurów i maruderów armii odrodzenia.

Sypały się lawiną artykuły, rozprawy, broszury, książki, „Schyłki“, „Rozkłady“, filozofie dekadentyzmów, symbolizmów, instrumentyzmów, a później secesyonizmów i modernizmów. Zdawać się mogło, iż nowy ów ruch literacko-artystyczny nigdzie tylu, co u nas, nie znalazł znawców, analistów i komentatorów.

Tymczasem, całe te stosy makulatury dostarczały czytelnikom — obok zdawkowej, wytartej, wszędzie zastosować się dającej i wszędzie nic nie znaczącej frazeologii—tylko kumoszkowskich plotek (o zepsuciu Baudelaire'a, o alkoholizmie i więzieniu Verlaine'a, o zboczeniach płciowych Oskara Wilde'a lub...—oh, jakaż *haute nouveauté!*—Stefana George'a, o satanizmach Huysmans'a i Peladan'a, o kawiarnianych lub kabaretowych posiedzeniach *cénacle*'ów, o komerażach, zawiściach, manifestach i kontr-manifestach)—albo też najbałamutniejszych nonsensów i banialuk literackich i estetycznych (o teoryach Gauthier'a (sic) i Banville'a „nieżądających od poety ani natchnienia, ani wielkiego rozumu“, o *verslibre*'yzmach Verlaine'a (!?), o zawiłościach i sztucznościach Baudelaire'a, o muzyce wiersza mającej jakoby

zastępować treść (!!), o „supremacyi“ formy, i jednocześnie o zepsuciu języka, składni, wiersza u dekadentów i symbolistów, etc. etc. etc.).

W ciągu paplaniny tej, ani jedna cecha rzeczywista nowego zwrotu w litetaturze i sztuce nie została wyraziście stwierdzoną i scharakteryzowaną, ani jeden wybitny talent—należycie odczutym, zanalizowanym i ocenionym.

Wszystkie owe zwalczane szkoly, kierunki, etykiety, jak były, tak są czemś zupełnie niepewnem, z powietrza wziętem, fantastycznem, widmowem, najświeższe zaś próby ogólnej charakteryzacyi spółczesnego przelomu literacko-artystycznego, jako nowego romantyzmu czy neoromantyzmu, stanowią bezcelową tautologię dwóch niewiadomych (bo naprzód należałoby zalatwić się ze sporną do dziś kwestyą *istoty* romantyzmu), oraz rezygnacyę poniekąd, przyznanie się do niezdolności określania inaczej jak przez analogie.

Co do poszczególnych postaci — jeżeli dla przykładu weźmiemy literaturę francuzką — któż, przebrnąwszy całą powódź studyów, szkiców i uwag o „nowych prądach zachodu“, dowiedział się czegokolwiek o takich pierwszorzędnych pisarzach, jak H. de Régnier, Fr. Vielé-

Griffin, R. de Gourmont, M. Schwob, Saint-Pol-Roux, A. Gide, P. Fort, K. Mauclair, i t. d.?

Gorzej—któż, do ostatnich czasów, wiedział coś istotnego o omawianych, a raczej oplotkowywanych tak często w wypracowaniach tych—Verlaine'ie, Mallarmé'm, Villiers de l'Isle Adam'ie, Peladan'ie, Leonie Bloy, Laforgue'u, Rimbaud'zie.

Podziwy i zdumienia czytelników, gdy jęły się pojawiać w odpowiednich przekładach niektóre kapitalne dzieła tych wysokich twórców, świadczą najlepiej, iż, po tylu mniemanych „badaniach" nowych prądów, wszystkie potężniejsze i rzeczywiście przemianę, zwrot reprezentujące talenty zupełną były nowością i niespodzianką.

A co do odrodzenia belgijskiego, toć przecież świeżo jeden z tych, co, chcąc okazać wyższość „krytyki" własnej nad „wielbicielstwem" innych, zaręczali, iż „do ubóstwiających Maeterlincka nie należą", — oświadczył *urbi et orbi,* że „nowa Belgia znalazła swój wyraz *pełny i całokształtny* w Maeterlincku". A Verhaeren, Eekhoud, Lemonnier, Demolder, Rodenbach, Giraud, Elskamp, Mockel, nieniżsi bynajmniej talentem od Maeterlincka, a takie zupełnie inne, bardziej snadź jeszcze zasadnicze rysy i cechy „nowej Belgii" w dziełach swych uwydatniający?

Ale prawda: żaden z nich nie jeździł, jak

Maeterlinck z ostatniemi sztukami swojemi po całej Europie, żaden przeto „nie wsławił rodu i nie podniósł go do wyżyn wszechludzkiego hołdu i uznania”. A przytem o żadnym z nich niema gotowej pod ręką monografii...

Tej zwartej ławie dyskutujących *de lana caprina* „krytyków” solą w oku być, naturalnie, musieli wspomniani wyżej nieliczni znawcy istotni spółczesnej twórczości Zachodu, wyrywający im niejako grunt z pod nóg, demaskujący ich absolutną nieznajomość rzeczy, wykazujący potęgę autorów i dzieł, których oni dopatrzyć się nie mogli, odsłaniający piękno tam, gdzie oni znajdowali tylko ohydy, chorobliwości, karyerowiczowstwa lub śmieszności. Trzeba było zdyskredytować dyskretnie tych niewygodnych koneserów, podkopać znaczenie ich słów, zbagatelizować lub też uczynić podejrzanemi ich wnioski i twierdzenia.

I rozpoczęła się komedya, homerycznego śmiechu tem godniejsza, że nikt się na niej nie poznał i nikt się nie śmiał.

Ludzie operujący całe życie najbardziej zużytemi liczmanami słów i wyobrażeń wykrzykiwali przed ich wywodami z hamletowskim patosem: słowa, słowa, słowa!

„Nierozumiejący z zasady“ zaręczali subtel-

nie, iż znawców tych może zrozumieć chyba ten, co już „z innych źródeł“ coś wie o rzeczy.

Impotenci uwielbienia, czyli warszawsko- lub krakowsko-*naukowi* krytycy, jęli wytrwale, uporczywie, przy każdej sposobności suggerować z protekcyonalnie-wzgardliwym przydechem, iż są to tylko „wielbiciele“ (porównaj filisterski akcent w wyrażeniu: „to poeta!“), t. j., ludzie, którym zbyt gorąca admiracya nie pozwala patrzeć jasno, krytycznie, i każe podziwiać naiwnie nawet dziwactwa, waryacye, blagi i eksperymenty danego autora.

Przeszczepiacze najmizerniejszych zagranicznych anegdot reporterskich, występując niby w obronie „krytyki i twórczości samorodnej“, zarzucać im poczęli niemniej ustawicznie (ufni, że największe głupstwo, stale powtarzane, wreszcie się utrze)—„przeszczepianie idei obcych“, tak jakby całe dzieje literatury i sztuki nie były ciągłą wędrówką, ciągłą wymianą, ciągłą transformacyą idei, i tak jakby wielka idea, swoja czy obca, stara czy nowa, nie była zawsze płodnym posiewem, o ile—naturalnie—na krzepką, niebojącą się o „złamanie swej indywidualności“ natrafi duszę.

Pacanowscy „światowcy“, którzy, o ile wyjrzeli za granicę swego powiatu, trafiali odrazu

i niezmiennie na „bijące sercem świata“ bulwary albo do pełnego „Sturm-und-Drang’owych“ plotek i meskineryj kabaretu, próbowali „delikatnie“ wyszydzać zaściankowość, parafiańszczyznę „uwielbień“ dla jakichś tam obcych autorów czy artystów, których nie postanowiono jeszcze nazywać prometejskimi.

Karyerowicze, wreszcie, i snoby, którzy, dowiedziawszy się o „modnych“ za granicą (jak im się zdawało) przedstawicielach „nowych prądów“, nie omieszkali pierwsi niewolniczo ich naśladować, naturalnie z najbardziej powierzchownej, manierycznej strony,—uważali za stosowne, zwróciwszy się ze zdumiewającą giętkością ku innym, jeszcze modniejszym bogom, insynuować, gwoli osłonięciu sobie tyłów, iż owi „wielbiciele“ zagranicznych nowatorów są też, we własnych pracach, ich naśladowcami, oraz wrogimi wszelkiej swojskości i samodzielności apostołami ich doktryn i estetyk.

Ztąd był już tylko krok jeden do odnalezienia naszych krajowych, identycznych z zachodniemi, „nowych prądów“. Skoro mamy wielbicieli, przeszczepiaczy, apostołów i nawet pierwszych naśladowców nowatorstwa zagranicznego, więc muszą być i tacy, którzy uwielbieniu temu porwać się dali, na których przeszczepiane idee

się przyjęły, którzy niezwłocznie prozelitami się stali żarliwymi, którzy za pierwszymi naśladowcami hurmem poszli. Więc — mamy własnych, swojskich dekadentów, symbolistów, instrumentystów, secesyonistów, modernistów.

Wniosek trochę nazbyt od ogona się zaczynający—bo zdawałoby się, iż, aby módz wydawać syntetyczne sądy o szkołach, kierunkach i zwrotach całych w literaturze czy sztuce, należałoby naprzód przyjrzeć się ich najwybitniejszym przedstawicielom, rozebrać ich cechy zasadnicze—i odszukać najogólniejsze, wspólnie ich wszystkich, pomimo różnic indywidualnych, charakteryzujące rysy.

Nic podobnego nie zrobiono. Na owej kolosalnej farsie z zagranicznemi „nowemi prądami“ przekonano się dowodnie, że łatwiej wojować z zewnętrznościami, z anegdotami i plotkami, niż z ideami, które trzeba mozolnie wyczytywać i wyrozumiewać, oraz że wygodniej i bezpieczniej gadać o szkołach, kierunkach, etc., i to, o ile można, nieokreślonych, niż o poszczególnych osobistościach i dziełach, bo wtedy i fantazyować można swobodnie i nie obawiać się żadnych replik, sprostowań i... kompromitacyj.

Z tego punktu widzenia, fakt, że w kraju nietylko NIKT nie przystrajał się w te cudzo-

ziemskie etykiety, lecz wogóle NIE BYŁO żadnych grup, szkół, haseł, gromadnych Sturm-und-Drang'ów*), mógł się wydać tylko nader szczęśliwym i pożądanym. Odbierało to wprawdzie możność zaczepienia się o cośkolwiek w rzeczywistości, ale za to swoboda „twórcza“ żadnych

---

*) Nie wchodząc w zbyt szeroką kwestyę powodów oraz dodatniości czy ujemności zjawiska,—stwierdzić tu musimy, iż od najdawniejszych aż po ostatnie czasy nie znaleźć w piśmiennictwie naszem śladów tego tak wybitnie charakteryzującego francuzów (a poniekąd i niemców) *esprit d'enrégimentement et d'étiquettage immédiat.* U nas każdy chodził swojemi drogami, każdy mówił za siebie tylko, a mówił zawsze naprzód dziełami, nie zaś hasłami lub teoryami. Żadnych antycypujących twórczość i gromadnie za sztandar branych manifestów nie znaleźć w literaturze naszej. Walka romantyków z klasykami była u nas, właściwie, starciem osobistem Mickiewicza z krytyką warszawską, a odpowiedź „krytykom i recenzentom“—raczej ostatnim tej walki etapem, aniżeli zapowiadająbym ją manifestem. Próby regionalnych, przynajmniej z nazwiska, wyodrębnień (t. zw. szkół mazowieckich, ukraińskich i in.) również do indywidualnych sprowadzały się wymiarów — i przez twórczość raczej mówić zamierzały, niż przez rewolucyjne napory. „Cyganerya warszawska“ była czemś zupełnie luźnem, terminem raczej towarzyskim, obyczajowym, aniżeli historyczno-literackim. W Murgerowskiej „Bohême“, między nazwiskiem a twórczością uczestników daleko ściślejszy zachodził związek. W ostatnich czasach, artykuły A. Górskiego o „Młodej Polsce“ przedstawiają raczej czysto osobisty pogląd na stany duszne spółczesnych generacyj twórczych, aniżeli dogmatyczne lub apostolskie oświadczenie się w imieniu jakiejś zbiorowości. Przybyszewski pisze swe „Confiteor“ nie jako program, lecz jako syntezę własnych, indywidualnych pojęć o sztuce, jako teoretyczny poniekąd epilog do poprzednio ogłoszonych dzieł

już stanowczo nie miała granic. STWARZANO tedy bez wahania — ściśle, rzecz prosta, według

---

twórczych. „Życie“ krakowskie drukuje nie wyznawców tylko, nie członków sekty, lecz od Przybyszewskiego do Sieroszewskiego. „Chimera“ wreszcie—z którą lepiej snadź byłoby zaznajamiać się z niej samej, aniżeli z bezdennie naiwnych czy mizernie wykrętnych insynuacyj o propagowanej „pono“ przez nią sztuce „nieruchomej“, „pozbawionej treści“, „drepczącej po ścieżkach muzealnych“, „wrogiej życiu“, „zamkniętej w wieżach takich czy innych“, etc. etc. — „Chimera“, powtarzamy, przypomniała tylko najgłębsze, niezmienne podstawy sztuki, obowiązujące nawet w epokach dokonywanych w niej „rewolucyj“. Postawiła ona postulaty, niedogodne tylko dla wszelkich surogatów i plew, ale tak szerokie, że każdy talent istotny, każdy twórca prawy, każde dzieło wielkie, swobodnie w nich, mimo różnic indywidualnych, obracać się może. Żądała, aby każdy dawał siebie, tylko siebie, nie powierzchowne wszakże i przemijające swe cechy, lecz swą głąb', swoją istotę, swe ku wieczności zwrócone oblicze. Drukowała płody wszystkich krajów, epok, szkół i kierunków, o ile tylko były to dzieła szczerego, głębokiego natchnienia.

Gdzież są tedy owe wyłączne, doktrynalne prądy, kierunki, szkoły, sekty, kapliczki, których istnienie tak długo wmawiano cierpliwym czytelnikom? Zwrot wielki zarysowuje się wyraziście w całej nowej literaturze. Jest coś, co niewidzialnie łączy ostatnie dzieła Żeromskiego, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Berenta, Komornickiej, Reymonta, Micińskiego, Staffa, Lemańskiego i innych, ale każdy z tych autorów idzie tak odmiennemi drogami, że owo dno wspólne, dopiero po głębokiem odczuciu każdego z nich zosobna, odsłonić się może. Że za każdym z tych prawych twórców tłoczy się ciżba snobów i naśladowców, nikt nie zaprzecza. Ale zdawałoby się, że, charakteryzując piśmiennictwo danego okresu, należy brać pod uwagę tylko istotne talenty, nie zaś parodyjące ich zgraje maruderów. Inaczej dzieje literatury zmieniłyby się w historyę głupstwa i grafomanii.

zagranicznych fasonów — WIDZIADŁA różnych „prądów“ i „kierunków“, a uporczywością i gwałtownością napaści na te „nowinki“—w imię najświętszych podobno ideałów społecznych, narodowych, życiowych, prometejskich i t. p.—starano się, nie bez skutku, niestety, przekonać czytelników o rzeczywistości groźnych mirażów.

I lat już oto wiele toczy się walka zajadła z rozmaitemi *-izmami* swojskiemi, prowadzona w ten sam sposób i temi samemi środkami, co przedtem walka z nowatorstwem zagranicznem.

Nie zliczyć wszystkich alkoholizmów, zepsuć, bezbożności, niemoralności, perwersyj*), nienawiści do tłumów, tendencyj anti-społecznych, feodalności, okrucieństw, wrogości względem życia, egoizmów, zarozumiałości, sybarytyzmów, bizantynizmów, bezdusznych cyzelerstw, waryackich rozwichrzeń, zdechlackich zblazowań, pesymizmów, mistycyzmów, niezrozumiałości, póz, nieszczerości, nienowości, płytkości, zapędów karyerowiczowskich etc. etc., które spokojnie zapisywano na ich rachunek.

Że w tym zdumiewającym konglomeracie

---

*) Toć pewien (bardzo podobno poważny i podobno szanujący się) krytyk nie cofnął się przed taką *inqualifiable énormité*, że dekadenci nasi wielbią tak bardzo *Walkirye* Wagnerowskie *jedynie* z powodu zachodzącego w dramacie tym... kazirodztwa.

różnych rodzajów „zwyrodnienia i upadku“, jedne przeczyły drugim, cóż to szkodziło? Kropla, często padając, wyżłobi skałę. Czegóż nie mógłby dokonać walący się nieustannie przez lat tyle na miększe mózgi czytelników wodospad codziennych, tygodniowych i miesięcznych anegdot, plotek, zarzutów, oskarżeń, denuncyacyj i fulminacyj, jakiemi różni „obrońcy moralnych dóbr człowieka“, „chowani na świetnych wzorach prometeiści“, monopolizujący wszechwiedzę filozofowie, a za ich przykładem niepoliczeni, wolno praktykujący w literaturze lekarze, księża, adwokakaci, reporterzy i t. p., obrzucali—kolejno, lecz niezmiennie—coraz nowych *-istów* i *-entów?*

To też nie dziw, iż szerokie warstwy poczęły wierzyć w istnienie jakichś potwornych band, sekt i klanów, dążących do zaguby moralnej społeczeństwa, i patrzyły z uwielbieniem na krytyków-figlarzy, biorąc ich za heroicznych obrońców na ostatnich okopach ideałów i cnót tradycyjnych.

Dziwniej uderza, iż nawet świadomi rzeczy i nawskroś rzetelni pisarze dali się porwać temu sztucznie wytworzonemu prądowi—jeśli nie opinii, to języka, i, mówiąc o rzeczywistości, używać jęli terminów, nic z nią niemających wspólnego*).

*) Nawet Chmielowski, którego szczere, gorące pragnienie bezstronności jasnem światłem połyska w tej mrocznej dobie

Przyczynił się do tego zapewne fakt, iż do ostatnich chwil owa walka z widmami swojskich dekadentyzmów czy modernizmów sprowadzała się musowo do jednostronnych napaści. Nie bronił się, nie replikował nikt, bo... fikcye są cierpliwe, a rzeczywistych dekadentów czy modernistów nie było. Milczenie to przyjęto jako *tacitum consensum* mniemanych obwinionych. Zapytać, kto mianowicie należy do ich liczby,—jakoś nikomu nie przyszło do głowy.

Ale podczas gdy twórcy-pogromcy różnych *-izmów* odgrywali swe jałowe turnieje z tak czy inaczej poprzebieranemi manekinami szkół, sekt i kierunków, — wielki wiew odrodzenny szedł

---

kłamstw umownych,—tu i owdzie posługuje się temi fałszywemi etykietami. Nawet Matuszewski, w swej cennej i świadczącej o szerokich, bezpośrednich badaniach książce: „Słowacki i nowa sztuka", acz zaznacza wyraźnie, iż dzisiaj każdy modernista stara się stworzyć *secesyę* na własny rachunek, pragnie wyróżnić się od reszty, zaakcentować swą odrębność i niezawisłość" (str. 46), czyli—innemi słowy—*że żadnych szkół, sekt, żadnych zbiorowych programów niema,*—na tejże samej wszakże str. używa wyrażenia: „program szkoły modernistycznej"; gdzieindziej (str. 40) widzi nawet wyraźne szkoły tej „odłamy: dekadentyzm, symbolizm, prerafaelityzm etc."; mówi co chwila o „krytyce stojącej poza szkołami i sektami"; zbyt wiele, stosunkowo, wyprowadza wniosków z teoryj (robiąc z nich, w ten sposob, jakieś „manifesty"), a zamało z dzieł; wreszcie, w tytule nawet uzupełnia wystarczające aż nadto wyrażenie „nowa sztuka" dwuznacznym, co najmniej, podtytułem: „modernizm".

istotnie przez nasze piśmiennictwo, pogłębiały się duchy, powstawały nowe potężne talenty, transfigurowały się do niepoznania inne, już spokojnie do jakiejś przegródki zakwalifikowane, rodziły się nowe idee, nowe postacie piękna, nowe aspiracye, wizye, tęsknoty, nowe obrazy, nowe ekspresye, język nowy.

A działo się to bez hałasu, bez gromadnych wystąpień, bez frazeologij i manifestów, w wieloletnich częstokroć, a tak głębokich wysamotnieniach i skupieniach się w sobie, że nawet jedni z tych przyszłych odnowicieli nic nie wiedzieli o drugich.

Aż nadszedł wreszcie błogosławiony zbiorów czas, przeszczodra doba wielkiego dojrzewania, kiedy te najmocniejsze, te predestynowane kłosy i latorośle, niby w zaświatowej jakiejś zadumie, chylą się pod brzemieniem pełnego treści żywotnej plonów bogactwa.

Jednocześnie prawie, w ciągu lat kilku zaledwie, pojawił się cały szereg dzieł kapitalnych, światy całe odsłaniających, epokowych razem i wiecznych,—i nietylko owe mniejszości, z których „zawsze promień inicyatyw świta“, lecz nawet szerokie „ciżby bezkrytyczne“ drgnęły przeczuciem, iż wielkie jakieś dzieje się objawienie, iż staje się Piękno.

Stara tradycya urzędowej krytyki, mająca źródło w lenistwie ducha, maskowanem pozorami uwielbienia dla arcydzieł przeszłości, nakazywała zwalczać tych porzucających udeptane szlaki i nowemi drogami ku ostatniej Thule pielgrzymujących wędrowców. Gdy więc, pod parciem rzeczywistości, trzeba było porzucić dziedzinę mar i orzec coś o autentycznych autorach i dziełach, najprostszem i najskuteczniejszem wydało się przystosować hurtem do nich wypróbowane już podczas harców z widmami i zohydzone wystarczająco etykiety.

I tryumfalny zabrzmiał okrzyk: ,,Oto oni! oto ci właśnie, o których mowiliśmy! oto dekadenci, symboliści, moderniści!"

Niestety, radość była krótka—i pożałowano niezwłocznie spokojnych, beztroskich utarczek z fikcyami.

Nie o tem nawet mówimy, iż zaprzeczenia jęły padać twarde, stanowcze, bolesne, kompromitujące*).

---

*) Interesowani przyjmowali je z początku, nader politycznie, głębokiem milczeniem. Na te specyalne kwestye i zarzuty ogłuchli chwilowo doszczętnie. Aż znalazł się jeden śmielszej natury i rzewne jął wywodzić żale, iż „najoddańsi przyjaciele i najczystsze odrośle (modernizmu) wypieraja się go i wstydzą", co—według wielkodusznego sędziego—ma być pono małoduszno-

Z niemi możnaby sobie—taką lub inną metodą—jeszcze poradzić.

Gorzej, iż broń anegdot, plotek, denuncyacyj, z takiem powodzeniem w tamtych turniejach używana, tutaj okazała się bezskuteczną. Namiętnie czepiono się krakowskiego „Paona", później cynicznie uogólniano plotki o Przybyszewskim—ale wszystkiego tego nie na długo starczyło.

ścią. Chybione *salto mortale!* Przedewszystkiem, *któregoż* to modernizmu? bo, jeśli sądzić z wyliczonych (podług książki Matuszewskiego) jego „tematów" (??), musiało być kilka rodzajów tego kierunku czy szkoły. W jednym owe „tematy' stanowczoby się poklóciły. Powtóre, gdyby nawet istnieli jacyś przyjaciele jakiegoś modernizmu, mieliby zupełnie „wielkoduszne" prawo i nawet obowiązek wyprzeć się go z chwilą poznania, że był głupstwem. Wreszcie, czyż może się ktokolwiek wypierać i wstydzić tego, do czego nigdy się nie przyznawał, co zawsze — jak wykazano wyżej—za śmieszność i anegdotyczną uważał mizeryę? Tak, podział na szkoły, kierunki, epoki *jest* zawsze sztuczny, i niema co wmawiać go tym, którzy go zawsze odrzucali. I daremne też będą w piśmiennictwie naszem próby importowania „burz i naporów", rewolucyjnych rozmachów, „die rücksichtslos die alten Formen sprengen". U nas czuło się zawsze, iż rzeczą ważniejszą od rozbijania form starych jest tworzenie nowych, iż w zgiełkach i wirach gromadnych „naporów" powstawać mogą tylko trybuńskie frazesy, malownicze anegdoty i mlodzieńczo niedonoszone dzieła, a wielka, prawa twórczość że poczyna się z chwilą, gdy poeta zapomina o rewolucyach, przełomach, epokach, przeszłościach i przyszłościach, skupia się w ciszy i odosobnieniu, zostaje sam na sam ze światem, który mu się w duszy rodzi, i Jakubową rozpoczyna walkę, by „nieskończoność zawrzeć w kształtów cieśni". To jest żar święty, jedyny; tamto—slomiany jeno ogień, *praktyczne*—co najwyżej—mogący mieć znaczenie.

Mniemani dekadenci czy moderniści nie dawali gawędom i baśniom żadnej strawy, nie wałęsali się po rynku literackim, nie pozowali przed publicznością, nie urządzali żadnych orgij kabaretowych, nie wydawali żadnych manifestów, a jeśli czem się odróżniali, to większą prostotą i naturalnością, niż zwyczajni ludzie.

Trzeba było, zamiast życiem autorów, zająć się ich twórczością, ich dziełami,—a wtedy istna już nastała wieża Babel. Sztuczne, ciasne formułki i szematy — ani rusz — nie mogły zgodzić się z rzeczywistością, sądy krzyżowały się, kłóciły, zaprzeczały sobie wzajemnie.

Ten przeciwstawiał wszelakim *-izmom*—Kasprowicza, jako zdrową, krzepką, samorzutną, nawskróś swojską, chłopską naturę; tamten, rozbierając ostatnie utwory tegoż poety, odnajdował w nich wszystkie typowe cechy zupełnie wyraźnego dekadentyzmu.

Jeden zaznaczał z naciskiem, iż „podążający piastowskiemi (?) szlaki“ Wyspiański odsuwa się od wszelkich grasujących u nas, a importowanych z zagranicy sekciarstw i szkółek; drugi z największą łatwością wykazywał w nim symbolistę najczystszej wody.

Berent był dla różnych krytyków—naprzemian — to okazem typowym sekciarstwa moder-

nistycznego, to znowu nieubłaganym satyrykiem, odsłaniającym bezlitośnie całą „nędzę moralną“ dekadencyi współczesnej.

Nawet Żeromski i Sieroszewski — ostatnie reduty, wysuwane najwytrwalej i najzgodniej przeciwko mniemanej nawale „nowych prądów“ — nie uniknęli (zwłaszcza po *Popiołach* i *Jang-hun-tsy)* podejrzeń z tej i owej strony o wyraźne zabarwienie „modernistyczne“.

Te bajeczne, kompromitujące sprzeczności w sądach i ocenach, wywołując zamęt nieopisany, zdolny zdemaskować całą ukrytą fabrykę *-izmów*, ostrzegły wkrótce wynalazców owych fikcyj, że tutaj, jak nigdzie, *nomina sunt odiosa,* i że lepiej wycofać się nieznacznie ku poprzednim „bezimiennościom“. Po książce wszakże Matuszewskiego, stwierdzającej wyraźnie—mimo wspomnianych wyżej *lapsus'*ów terminologii — *zwrot* ogólny w całej literaturze i sztuce, ale zarazem *nieistnienie* szkół, sekt, kapliczek etc., — trudno było ciągnąć dalej dawną kampanię przeciwko tym ostatnim, a zwrócić ją naraz otwarcie przeciwko *całej* nowej literaturze (z wyjątkiem kilku niepokalanych, nieszkodliwych, ale też opłakanych mierności) wydawało się nieco ryzykownem.

Poczęto tedy operować etykietami ostrożnie, chwiejnie, dwuznacznie, tak, aby czytelnik —

wedle chęci i skłonności—mógł poza niemi widzieć bądź jednostronne klany i sekty, bądź całe dzisiejsze generacye twórcze, i aby w ten sposób krytyk miał zawsze otwartą do wymknięcia się furtkę.

Niestety, przy lawirowaniu takiem najłatwiej właśnie o jakiś „wypadek nieszczęśliwy“. Oto jeden z przykładów, wystarczająco charakterystyczny.

Ze starego, zmurszałego okopu pada hypochondryczne, żółciowe szyderstwo pod adresem „naszych dekadentów“ (=modernistów, symbolistów, etc.), którzy „nowy neoromantyzm ogłaszają jako fenomenalny rozkwit twórczości poetyckiej, jakoby w tej chwili okazalszej, niż w jakimbądź innym kraju i narodzie w Europie“, podczas gdy, według krytyka, w porównaniu z europejczykami „stalibyśmy gdzieś na szarym końcu pomiędzy ostatnimi z ostatnich“.

A z innej znowu czatowni, na Akropolu megalomanii,—wprost odwrotny pocisk: „Modernizm czeka na swego geniusza,—*tak mniej więcej określa swe nadzieje ogromna rzesza dzisiejszych artystów i ich satelitów*“. A nieco dalej: „Modernizm nie ma prawa dowodzić (a więc widocznie dowodzi?), że mu genialny wyobraziciel niepotrzebny, i że nie ma w sobie ambicyi wydania arcydzieła kierunku“.

O kimże mówi ten, a o kim tamten krytyk? Istnieją-ż jacyś „dekadenci“ pełni podziwu i uwielbienia dla dzisiejszego rozkwitu literatury naszej, i tuż obok nich inni znów jacyś „moderniści“, to wyczekujący swego geniusza, to znowu zrzekający się go, jako rzeczy zbytecznej? Któż są jedni, kto drudzy? Czemuż nie słyszymy o jakichś sporach i walkach między nimi, skoro ich zdania tak biegunowo się różnią?

Rzecz prosta: dla tego, że ani jedni ani drudzy nie istnieją; że są to tylko zapożyczone z Zachodu „sposoby wyrażania się“ pp. krytyków, do których sami oni zresztą nie przywiązują wagi; że nie o żadne szkoły czy sekty tu chodzi, lecz o coś zupełnie innego: o stare, odwieczne, za każdym razem z tą samą powtarzające się intensywnością, zwalczanie wszystkiego, co nowe, wielkie, arcydzielne, co daje *„un sens plus pur aux mots de la tribu“*, co zmusza duchy leniwe do podniesienia się z wyleżanych barłogów, co w megalomańskich miernościach zawiść budzi i gorycz rozjadłą.

Bo na jenym tylko punkcie wszyscy ci panowie się godzą: że dzisiaj jesteśmy ostatnimi z ostatnich, że dzisiejsza literatura to niewyklarowane fermenty lub bigosy amatorskie, że modernizm choruje na niemoc, że umie tylko przywłaszczać

sobie dawniejsze lub cudze temata i poglądy, że własnego geniuszu i arcydzieła napewno nie stworzy, o ile sam się nie przetworzy i nie wyszlachetnieje.

Wszystko to—pomnijmy—„gada się“ w chwili, gdy królewskim, zaiste, orszakiem pojawiają się *Popioły, Na wzgórzu śmierci, Salve regina, Próchno, Klątwa, Achilleis, Chłopi*, liryki Komornickiej, Micińskiego i Staffa, cały szereg arcytworów, niosących owo wielkie, wieczne a wiecznie nowe życie ducha, owo życie, „co wzbija się ponad życie“.

I nietylko gada się, lecz uzasadnia koziołkującemi niezgrabnie sofizmatami o „dwojakim podziwie“ dla dzieła sztuki.

Nie, uwielbienie, to pierwsze źródło wielkiej krytyki, jest tylko jedno. „Nie widziałoby słońca oko, gdyby nie stało się słońcu podobnem“, powiada stary Plotyn; „nie dojrzy Piękna dusza, jeśli piękną się nie stala“. A dusza piękną się staje, gdy otrząśnie się z leniwego bezwładu i pozbędzie największej śmieszności człowieczej: miłości własnej. Wtedy nie będzie się ona gramoliła na wierzch oglądanego dzieła, nie będzie mu narzucała żadnego „wymarzonego“ mętnie, na podstawie przeszłości sztuki, „wzoru (!!) twórczości“, nie będzie czuła obawy, aby się nie poniżyć (!) przez uwielbienie, aby się nie stać

giermkiem twórcy jeno,—lecz zjednoczy się z dziełem, podobnie jak twórca jego z bytem, odda mu się bezgranicznie i przez to ogarnie, wchłonie je aż do owych pogranicz, kędy drzemią „wsiane nieświadomie ziarna potęgi“, rozświeci wszystkie labirynty tego królestwa piękności, odsłoni wszystkie jego tajnie, spełni wielkie zadanie wyświadomienia, zwiastowania światłości, zapłodnienia dusz innych.

Praca to już czysto twórcza — i Hello ma słuszność, że w tem znaczeniu „krytyka jest jedną ze Sztuk najwyższych“. Tylko tą drogą wypowiada się w teraźniejszości słowa dni przyszłych. Wszelkie inne metody poszukiwania „arcydzieł przyszłości“ świadczą tylko, że ród Tersytesów nigdy snadź nie wygaśnie.

POWIEŚĆ.

Nie bez powodu i nienadaremnie doba, w której powieść dominujące zdobyła stanowisko, zbiega się z epoką nagłego, niesłychanego wzmożenia się prasy peryodycznej. W tem sekret imponującej supremacyi ilościowej romansu nad innemi działami poezyi; w tem wyjaśnienie przerażająco małego procentu istotnych dzieł sztuki w rosnącej wciąż liczbie tomowych i wielotomowych opowiadań.

Gdy punkt ciężkości czytelnictwa przesunął się z książek na gazety, autorowie, przeczuwając możność szerszego w tych ostatnich odddziaływania, sami pogarnęli się do suteren felietonowych czy innych wydzielonych literaturze kącików. Ponieważ jednak czytelnictwo zmieniło jednocześnie i charakter swój zasadniczo, stało się pobieżniejszem, jednorazowem, żądniejszem wiadomostek i rozrywek, aniżeli rzeczy głębszych i do medytacyi wiodących, — więc poezya

wierszowana i dramatyczna straciły odrazu wszelką możność współzawodniczenia z prozą opowiadawczą. Dramat mało kto z tych czytelników nowego rodzaju umiał i umie *czytać;* to wymaga już poniekąd zdolności do jakiegoś „wspólnictwa duchowego z autorem"; ogromna większość woli zaznajamiać się z utworami dramatycznemi za pośrednictwem sceny, na której pracę wcielania wizyi autora podejmuje za słuchacza aktor. Poezya wierszowana znowu, jako wymagająca niezbędnie pewnego skupienia i nienadająca się do przedbiurowego lub poobiedniego przebiegania oczyma, do tego zaś zajmująca mało miejsca, a kosztująca wydawcę drogo, stała się w dziennikarstwie odrazu prawie jakimś *article haïssable,* o ile nie była piosenką łatwą, humorystyką, kroniczką rymowaną, epigramatem lub kupletem.

Powieść tylko zdolna była, z jednej strony, zapełnić w mierze dostatecznej niepoliczone płachty peryodyczne, codzienne i tygodniowe, z drugiej zaś, łagodnie kołysać czytelnika sytuacyami i sentymentami fabuły, nie żądając odeń koniecznie wgłębiania się aż do dna w to, co niekiedy poza niemi dawała. Ona też stała się zwolna wyłączną podporą literacką dziennikarstwa.

Wkrótce wszakże okazało się, iż, stosunkowo do coraz większej gazet ilości, powieściopisarzy

i nowelistów było za mało. Poczęto tedy wydzierać ich sobie, licytować, nakłaniać dobremi ofertami do pisania więcej i szybciej, niżby mogli i chcieli, drukować rzeczy ledwie zaczęte i później z numeru na numer dokończane, jednem słowem, przetwarzać powołanie powieściopisarza na zawód i sprowadzać wolnego twórcę do roli stałego, systematycznego fabrykanta.

Następstwa były jasne. Coraz rzadszem zjawiskiem stawał się powieściopisarz-artysta, w rodzaju jakiegoś Flaubert'a czy Bourges'a, zdolny poświęcić jednemu dziełu lat kilka czy kilkanaście. Coraz trudniej było spotkać powieść dobrze zbudowaną, należycie pogłębioną, wszelkich pozbawioną zbyteczności i podpórek, i artystycznie, ze stylem jakimś napisaną. Coraz więcej zdolnych pisarzy jęło — nieraz po pełnym świetnych obietnic debiucie — osuwać się powoli ku łatwej produkcyi, *ergo* mierności. Coraz częściej znakomici nawet autorzy (jak np. Kraszewski) przyćmiewali blask doskonałych, pierwszorzędnych swych rzeczy całemi warstwami szarych robót obstalunkowych.

I ta jednak, w tak fatalny sposób spotęgowana twórczość istotnych powieściopisarzy z powołania nie zaspokajała potrzeb wystarczająco. Rekrutowano więc zajadle nowe „siły“, a gdy

tych za mało było, nowe niemoce. Obniżono do minimum wymagania estetyczne, zastępując je natomiast przeróżnemi względami redakcyjnemi: społecznemi, politycznemi, obyczajowemi, partyjnemi, koteryjnemi — i poczytnościowemi. Forytowano gorliwie na powieściopisarzy i nowelistów różne miernoty i spryty reporterskie, jako najlepiej znające się na modach, kierunkach, usposobieniach, gustach i słabostkach czytelników. Zachęcano do pisania najniepowołańszych doktrynami o bezpośredniej wartości obserwacyi (teorya „zbierania wzorków"), dokumentów ludzkich, zdarzeń i uczuć przeżytych. Ogłaszano konkursy, potęgując drzemiące w każdym człowieku grafomańskie skłonności ponętą rozgłosu i sutej nagrody.

Pracowano, jednem słowem, skutecznie, aby rozpasać i do stanu epidemii doprowadzić znaną już Juwenalowi jako *cacoethes*, ale dziś w dziedzinie powieści do ostatnich posuniętą granic — chorobę pisania.

Mania ta, sama przez się niewinna i, co najwyżej, zabawna, staje się — przy współudziale druku, oraz zabiegów księgarskich czy redakcyjnych—szkodliwą i groźną nawet.

Corocznie wychodzą z pod pras, naprzód w czasopismach, a potem w książkach osobnych,

pod nazwiskiem powieści czy nowel, całe setki (we Francyi, Anglii i Niemczech — całe tysiące) banalnych zwierzeń, płytkich pseudoanaliz, sentymentalnych lub burszowsko-rodzajowych anegdot, też mających udowodnić to lub owo, obrazków mających być dokumentem, historyjek z kluczykiem lub bez kluczyka, opowiadań „prawdziwych“, szkiców, które nie są szkicami, i nastrojów, których nastrój zamyka się w podtytule, jednem słowem, elukubracyj niemających nic wspólnego z literaturą jako sztuką, pisanych bez talentu, częstokroć bez znajomości rzemiosła nawet, a niekiedy bez umiejętności pisania poprostu.

Powie kto, iż niema się o co troszczyć, iż ten potop mizernych efemeryd przeminie bez śladu, i że po krótkim czasie nikt już o nich wiedzieć nie będzie? Niestety, same one przeminą, ale ślad po nich pozostanie: w życiu.

Jak ta ulewa nędz odbiera zwolna czytelnikom smak, wrażliwość i wszelką oryentacyę, świadczy dziś już — dajmy na to — jednoczesne i jednakie powodzenie Reymontów, Żeromskich, Przybyszewskich, z jednej strony, a wszelakich *Blichtrów* i gamastoniad, z drugiej. Jak ta marna „literatura“ nazwyczaja do powierzchownego czytania, jak uniezdalnia do odczuwania głębszych rzeczy i do istotnego (bez snobizmu) rozkoszo-

wania się niemi,—z łatwością również dałoby się udowodnić. Nawet czczość, banalność i niedołęstwo zewnętrzne, językowe, całej tej produkcyi odbiły się już wyraźnie w niepocieszającem bynajmniej przekształceniu się zwykłej, towarzyskiej konwersacyi warszawskiej, która jest dzisiaj zdumiewającym jakimś konglomeratem płaskoburszowskich i fałszywie-sentymentalnych, brutalnie-naturalistycznych i szczytnie- (oh!)-idealnych... szablonów.—A wszystko to, przez wzajemne, powrotne oddziaływanie życia na dalszą znów twórczość, nader niepożądany kiedyś wpływ wywrzeć może.

Zresztą, niepotrzeba nawet czekać przyszłości. Masowe te dostawy „towaru“ literackiego teraz już w smutny sposób odbijają się na dobrych nawet autorach. Wytwarzając jakąś zgiełkliwą, targowiskową atmosferę, wyrywają ich z koniecznego skupienia, bez którego nie może powstać prawe dzieło sztuki, czynią ich wrażliwymi—bez wiedzy snadź i woli—na gusta i żądania chwili, skłaniają nieraz do fabrycznego eksploatowania jakiegoś zdobytego toniku, który znalazł poklask, budzą pożądanie nieustannego, codziennego rozgłosu, pchają—gwoli jemu—do pośpiechu i rozpraszania się na częste, choćby słabsze drobiazgi, uniemożebniają przez to jakąś

pełną dojrzałość dzieła, jakieś pogłębienie należyte, jakąś zupełnie skończoną, harmonijną budowę, jakieś Flaubert'owsko muzyczne czy Gautier'owsko plastyczne wykończenie aż do szczegółów, i czynią z wielu wyróżniających się utworów potężne nieraz, ale przepełnione wadliwościami i brakami improwizacye.

Zdawałoby się, że krytyka mogłaby i powinna kłaść tamę temu zalewowi miernot, przypominać utalentowanym, lecz dającym się porywać prądowi pisarzom o zadaniach i wymaganiach sztuki, wytykać wyraźne linie graniczne między literaturą a jej surogatami i oddzielać w ten sposób ziarno od plewy, kruszce szlachetne od aliażów nikczemnych?

Niestety, dziś stokroć słuszniej, niż to czynił już w r. 1847 p. Alfred Nettement, przerażony „wszechwładztwem“ Sue'owskich „romansów felietonowych", pytaćby można: „que fait donc la critique? où est-elle? qu'est-elle devenue?"

Nawet we Francyi, tym najkulturalniejszym i pełnym wspaniałych tradycyj kraju krytyki literackiej,—niedobrze się dzieje. Wszyscy prawie spadkobiercy „poniedziałków" Sainte-Beuve'owskich w wielkich dziennikach, „ceux qui font l'opinion dans le monde des lettres", zrażeni rosnącą wciąż epidemią powieściopisarską i widząc

fizyczną wprost niemożebność uporania się z nawałą wychodzących codziennie tomów, wycofali się po dłuższych lub krótszych wysiłkach z pola walki—i bieżącą krytykę sprawozdawczą w prasie codziennej zastąpiły bądź komunałowe wzmiaki bibliograficzne, bądź—co gorsza—reklamowe, płatne notatki w tekście (nie między ogłoszeniami), rozsyłane przez wydawców. Odtąd, o rozgłosie powieści i powodzeniu jej u szerokiej publiczności zaczęła wyłącznie stanowić mniejsza lub większa zdolność wydawcy jako *lanceur'a*.

Ale Francya, na szczęście, posiada jednocześnie sprawdzian dla tych rozgłosów i powodzeń w wytrwalszej, a nieubłaganej dla wszelkich fabrykatów, czysto estetycznej krytyce „młodych przeglądów", i nadto wtóre, rzadsze sito w tak licznych, jak nigdzie, studyach literackich, które, zajmując się już tylko utworami i autorami istotnie wartymi badania, brakują kategorycznie—przez samo pominięcie—wszelki, choćby najrozgłośniejszy „towar" powieściopisarski, a stanowiąc niejako ogniwo przejściowe między sprawozdaniami codziennemi i historyą literatury, zamykają wstęp do tej ostatniej—jeśli nie wszystkim, to wielu przynajmniej kabotynom, niedołęgom i przemysłowcom.

U nas, gdzie niemasz ciągłej, świadomej siebie kultury artystycznej, gdzie literatura uwa-

żana jest za rozrywkę lub zbytek, o ile nie spełnia różnych innych jeszcze obowiązków, gdzie formułę „sztuka dla sztuki" traktuje się jako absurd lub igraszkę, a żądanie, by powieść była przedewszystkiem dziełem sztuki, jako paradoks,—położenie jest stokroć gorsze.

Wprawdzie bieżąca krytyka sprawozdawcza—może skutkiem stosunkowo mniejszej u nas i dającej się jeszcze ogarnąć produkcyi powieściopisarskiej—nie opuściła, jak we Francyi, stanowiska, owszem omawia każdą nową powieść czy nowelę na całych szpaltach, stronicach i arkuszach, ale, niestety, zajmuje się wyłącznie prawie streszczaniem ich fabuły, rozrzewnianiem się nad ich uczuciowością, polemizowaniem lub zgadzaniem się z ich tendencyą, roztrząsaniem ich wartości moralnej, społecznej lub narodowej, jednem słowem, analizą idących od zewnątrz raczej i niestanowiących o wartości dzieła, oraz talencie autora, emocyj faktu lub sentymentu. Oceny z takich punktów widzenia, zacierając, zamiast uwydatniać, różnice między istotnemi, „żyjącemi" dziełami twórczości, a przeróżnemi zaciekawiającemi, wzruszającemi lub udowadniającemi cośkolwiek „opowiadaniami", balamucą nietylko czytelników, lecz i dobrych autorów częstokroć, a mogą to czynić tem bezkarniej, że

wpływom ich nie przeciwdziala żaden z obu wskazanych we Francyi korektywów.

Nieliczne u nas „młode przeglądy“ zajmowały się po ostatnie czasy wszystkiem raczej, aniżeli sztuką i estetyką, i w sądach o dziełach twórczych różniły się od ogółu czasopism zawsze prawie „postępowym“ kierunkiem, ale nader rzadko sposobem i rodzajem oceny.

Studya znowu *estetyczno*-literackie, zwłaszcza dotyczące literatury bieżącej, możnaby, w przeciwieństwie do calej masy przyczynków i monografij historyczno- i anegdotyczno-literackich, prawie na palcach policzyć.

Ubóstwo pod tym względem próbowano niejednokrotnie tłómaczyć — niemożliwością jakichkolwiek ostatecznych wniosków o autorach żyjących, a więc rozwijających się jeszcze. Zapomniano wszelako, że konkluzye dotyczące *wartości estetycznej* dzieła nie zależą bynajmniej od jakichbądź tego rodzaju psycho- czy chronologicznych względów.

Powodem rzeczywistym był i jest brak koniecznych kamieni węgielnych pod takie badanie estetyczne: brak wyrobionej wrażliwości i smaku, brak otrzaskania z prądami i teoryami literackiemi różnych epok i krajów i, nadewszystko, brak jakiejkolwiek wyraźnej filozofii sztuki,

jakichbądź kategoryczniejszych zasad i postulatów estetycznych. Po dziś prowadzą się u nas poważne dysputy o różnych „kozich sierciach“, jak np. czy powieść historyczna ma lub nie racyę bytu, albo o ile Rzepa i Rzepowa, jako bohaterowie powieści, wyżej stoją od Płoszowskich i Skrzetuskich, albo jeszcze o roli powieści jako „mistrzyni życia“. Za to, o podstawowych, nieodzownych przy każdej ocenie kwestyach zachowuje się głuche milczenie, albo też zbywa się je uboczną, empiryczną, niekiedy sprzeczną z pozostałem rozumowaniem, a zawsze przemijającą bez wrażenia wzmianką. I to nietylko w krytykach bieżących i studyach, ale nawet w książkach specyalnie teoretycznych. Tak np. w *Teoryi poezyi* Bema, w całym rozdziale o eposie w mowie niewiązanej, mówią właściwie o *istocie* powieści jako dzieła sztuki tylko cztery ostatnie wiersze na stronniczce poświęconej *Don Kichotowi*.

Taki stan rzeczy zmusza do kategorycznego, surowszego snadź niż w innych dziedzinach poezyi, stosowania ścislych wymagań estetycznych przy ocenianiu produkcyi powieściopisarskiej.

Czas zaznaczać silniej to, o czem dawno już Michał Grabowski uważał za potrzebne przypominać: że powieść jest poezyą, że zatem, jako

dzieło sztuki, nie służy ona do rozrywki, iż rzeczą jej nie jest również wzbudzać śmiech, lub łzy, ani udowadniać lub zbijać jakieś tezy czy doktryny, lecz—jak powiada Paul Adam—„accroître la vigueur de l'esprit", potęgować, rozszerzać ducha, powodować owo bezinteresowne, nieokreślne, całościowe urastanie, które odczuwał twórca Mojżesza przy czytaniu Homera.

A to się dzieje, gdy powieściopisarz sięgnie wystarczająco ku głębiom, ku owym „choses merveilleuses qui se voient au-delà de l'île de Thulé"; gdy nie zadowoli się powierzchownem odtworzeniem jakiegoś oderwanego od całości, a więc martwego fenomenu, lecz da odczuć całą sieć niewidzialnych nici, pasem, ogniw, dzięki którym tenże spółpulsuje z wielką jednią bytu i jest właściwie tylko jedną z jej stron niepoliczonych; gdy—jak mówi Norwid—tak „zestosuje ustatkowany swój myślny organizm do ustroju nieustannego w harmoniach stworzenia monologu wiecznego", że będzie mógł „na huczące morza działalności i energii rzucić z góry onemi wielkiemi liniami, których zarysem i proporcyą zwykł był Ajschylos postacie dwie urabiać z narodów i kroci"; gdy w mikrokosmie powieści swej da nam odczuć drgania wiecznych, nieprzemijających pierwiastków bytu; gdy, jednem słowem, jak

określa znowu Paul Adam, powieść jego będzie „metaforą jakiejś filozofii“, albo, lepiej mówiąc, filozofią wyświtującą wielkiemi zarysami z wirów i zamętów pełnego, wibrującego, tętniącego, ścichającego i zrywającego się znów—życia.

Bo drugi warunek, by powieściopisarz nietyle myślał tę filozofię, ile czuł ją w zjawisk wichurze i podawał nie wyłuskaną, wyabstrahowaną z życia, choćby nawet przeto miała nabrać wyrazistości większej,—lecz żywą, nieokreślnie w ruchu zdarzeń falującą, tu gubiącą się, a ówdzie znowu, gdzieśmy się najmniej spodziewali, wybłyskającą słonecznie.

W tem określeniu, w tym postulacie, dość miejsca dla wszystkich indywidualności, dla wszystkich rodzajów i formułek powieściowych; głębi, ech jedni bytowej, oraz wibracyi życia — od wszystkich żądać możemy i musimy. To są wymagania od—talentu.

Co do rzemiosła, uważamy za potrzebne ściślejsze stosowanie budowy epicznej, to jest, zamiast gawędziarsko, anegdotycznie chronologicznego opowiadania zdarzeń od początku do końca, żądamy ujęcia powieści w katastroficznym, że się tak wyrazimy, punkcie wypadków i umiejętnego wplatania tego, co z faktów po-

przedzających okaże się koniecznem, w dzieje owych ostatnich rozwiązań.

Ztąd wynika już i reguła nieodzownej ekonomii artystycznej: co nie jest konieczne do ogólnego wrażenia, jest zbyteczne.

Wreszcie, sposób patrzenia, obrazy, język— są wtedy dobre, gdy są absolutnie własne, indywidualne i *eo ipso* nowe.

METAMORFOZA POETY.
(JAN KASPROWICZ).

I.

Królewskie pieśni! Wielkie, uroczyste, organowe tony! Majestatyczne symfonie wiekuistych, nieznikomych tęsknot i pragnień duszy! Na usta cisną się słowa najradośniejszego zachwytu, najgorętszego uwielbienia na widok niesłychanej, olśniewającej, cudownej transfiguracyi poety.

Oto z niewolnika dotykalnej rzeczywistości, z głosiciela „szczęścia ziemskiego dla wszystkich“, wołającego:

Skrzydła Ikarów, posklejane woskiem,
Rzućcie od siebie, a natomiast silną
Antejów stopę postawcie na ziemi,

urasta nam w oczach kolosalny, wyzwolony, orficzny pieśniarz najgłębszych, metafizycznych pierwiastków ducha człowieczego.

Oto szlachetny, lecz z natury rzeczy powierzchowny filantrop, apostoł współczucia dla

wszystkich doczesnych nędz i bólów ludzkich, przetwarza się w psalmistę bólu większego od tych przemijających, „urodzonych z nicości“ płaczów i jęków, bólu wiekuistego, żrącego lecz razem tak świętego, zabójczego lecz razem „zapładniającego światy“, bólu duszy, czującej, że nieskończoność jest jej udziałem, a szarpiącej się beznadziejnie w więzach ograniczoności cielesnej.

Oto Tyrteusz wszystkich nędzarzy, wszystkich uciemiężonych i wydziedziczonych, głoszący miłość dla nich, lecz razem — bo to jest klątwą wszelkich tyrteizmów—nienawiść dla ciemiężycieli, dla szczęśliwych i wielkich tego świata, zmienia się w arcykaplana tak wielkiej, że aż niepojętej tłumom miłości, miłości, której obca wszelka janusowość, miłości wszystko ogarniającej, „zapominającej, że jest granica między złem i dobrem“, i przeto cudotwórczej, świat cały przeobrazić zdolnej.

Oto trybun, wódz stronnictwa, jawi nam się, jako „zapomniany człowiek na rozdrożu“, ale który,

skrzydłami trzepocąc,
jak ptak ten nocny,
któremu okiem kazano skrwawionem
patrzeć w blask słońca,

wejrzał w „niezgłębione, nieobjęte moce“, wczuł się w nieogarnioną jedność bytu, wchłonął ją niejako w siebie, i w którym teraz jak w ognisku zbiegają się wszystkie bytu promienie.

Oto bard chaotycznych, oderwanych zdarzeń i zjawisk żywota, wtórzący ich zgiełkowi potężnym jak surma, lecz jak surma też chrapliwym niekiedy głosem, wydobywa nagle z piersi śpiew stokroć potężniejszy, „długi, przeciągły jak wichru powiewy“, ale przytem czysty, przezroczy, jak rozdzwon stu tysięcy kryształowych dzwonów, wielki śpiew powszechny, nieprzemijający, na wsze czasy i kraje, w którym niepoliczone głosy bytu, zlane i sharmonizowane w duszy twórczej, w olbrzymią układają się symfonię. Kolosalne, niewidzianej gwałtowności, i tak późne, że aż niespodziane, wyzwolenie się duszy z pod tyranii zewnętrzności.

Przez to jarzmo któż nie przechodził? Oddziaływanie najbliższego pierścienia zjawisk cielesnych jest tak potężne, takie dominujące, takie brutalne, że—na podobieństwo światłości słońca, przy której nie możemy dojrzeć innych słońc, setki i miliony razy od naszego większych—przysłania nam wszystkie oddale, głuszy wszystkie subtelniejsze reakcye i przeczucia ducha i, pośród

nieograniczoności bytu, zamyka nas w ciasnych murach wrażeń zmysłowych.

Ludzie zwykli nie wychodzą nieraz przez całe życie z tego więzienia, a i poecie potrzeba dopiero — albo potężnych, świadomych cofnięć się ducha w siebie, dla wytworzenia należytej oddali, odpowiednio stosunkującej perspektywy, albo też wielkich uciszeń się nocnych, pośród których objawiają się światy nieznane, wielkich samotnych wsłuchiwań się w dalekie szumy potoku życia, aby pochwycić prymordyalne, harmonizujące wszystko tony, głębokich nurkowań w morzu zjawisk, aby dotrzeć do ich istoty i uczuć nierozerwalność mikrokosmu duszy własnej i makrokosmu wszechświata.

Stosunkowa słabość i płytkość pierwszych, młodzieńczych utworów, nawet u największych świata poetów, świadczy, że i oni stopniowo dopiero dochodzili do wyzwolenia dusznego, do owej Emersonowskiej potęgi marzenia, „która każdą moc poddaje twemu władaniu, która wdziera się w głąb' rzeczy niezmiernie tajnych i niezmiernie skrytych, która z człowieka czyni przewodnik wszech prądów elektrycznych“.

Ale Kasprowicz nietylko mimowiednie, z natury istoty człowieczej, przez młodzieńczo-krótkowidzące przychylanie się ku bardziej oczywi-

stym, najbliższym faktom materyalnym, ulegał temu jarzmu.

Nienadaremnie był nadto dziecięciem trzeźwej, praktycznej epoki, która w przeciwieństwie do niebosiężnych wzlotów romantyzmu ubóstwiła dotykalną rzeczywistość, epoki odrzucającej wszystkie *Hirngespinnst*'y, powątpiewającej o wszystkiem, co zmysłom niedostępne, podporządkowującej wszystko dobrobytowi materyalnemu, epoki, dla której jedyną prawdą była prawda doświadczalna, jedynym celem— szczęście doczesne dla wszystkich, jedyną wiarą — postęp jakiś nieokreślony i fantastyczna jakaś równość, jedyną szlachetnością—współczucie dla nędzarzy i uciśnionych materyalnie, jedynem wymaganiem od wszystkich i od wszystkiego, a więc i od poezyi,—powierzchowny pożytek społeczny.

Wstępujący w życie poeta przyjął z młodocianym zapałem wszystkie te nowe, gromko obwoływane hasła i doktryny, podał siebie i pieśń swoją na służbę światu — i skuł się jeszcze ściślej z zewnętrznością dobrowolnemi, świadomemi przekonaniami, które także umieją kneblować duszę i skrzydła jej przystrzygać.

I była to—w publicystycznem życiu Kasprowicza—doba namiętności stronniczych, wystąpień

nacechowanych chęcią prozelityzowania, napaści na „sztukę dla sztuki“, braną lekkomyślnie, wzorem płytko myślących społeczników, za „cacko dla cacka“, urągliwych odezwań się o poetach, którzy usuwali się od swarów społecznych, jako o ostrygach egoistycznie zamykających się w swej skorupie.

I był to — w twórczości poetyckiej Kasprowicza—okres krzepkich, glebą pachnących malowideł wsi i grzmiących okrzyków bojowych, szorstko namiętnych wybuchów uczucia i melodramatycznych nieco obrazków nędzy, niefortunnego adaptowania, *ad usum* doktryny, najwznioślejszych tematów metafizycznych i twardego dydaktyzowania w pieśniach społecznych.

Mocy w tem, a niekiedy i koloru bardzo wiele—ale życia wnętrznego nie czuć; szczerości dużo, ale głębi brak. Gdzieniegdzie tylko — i te miejsca są najlepsze, żyją po dzisiaj — zabrzmi cichutko, jakby przypadkiem wyrywające się westchnienie czy szloch wpółurwany, głos duszy...

Bo dusza wiła się, spętana i udręczona, w swojem więzieniu, pragnąc żyć, wypowiedzieć się, urzeczywistnić swe przeznaczenie. I pod jej zapewne tajemniczym nakazem, poeta, nie zdając sobie może z tego należytej sprawy, nadał, w przełomowej chwili pisania *Miłości,* dru-

kującemu się wówczas, acz raczej do poprzedniej jeszcze epoki należącemu zbiorkowi poezyj taki dla nas wymowny tytuł: *Anima lachrymans.*

II.

Ale chwila wyzwolenia już się zbliżała.

Poeta, zmęczony „piekłem tego życia“, zgiełkiem walk stronniczych, pełny zwątpienia o ich celowości, pełny bólu nad ich niepoliczonemi ofiarami, targany stu sprzecznościami, pożerany przez jakieś „nieznane pragnienia, zdolne rozsadzić pierś Lucyfera lub Prometeja“, — zapragnął ciszy—i, szukając jej na wiecznie zbawczem łonie przyrody, otworzył tej wielkiej matce bramy swojej istoty, „pozwolił prądom niebiańskim przepływać swobodnie przez swą duchowość“ (Emerson).

Niezmierzone, *zanim się spostrzegł,* rozsłoniły się przed nim widnokręgi, nieprzeczuwane występować jęły na jaw tajniki, „apokalipsy świat przed jego okiem wnet się roztoczył, jasny, pełen cudów, o jakich przedtem nie marzył“ — i dusza gwałtownie zrywać się jęła do jakichś nieśnionych dawniej lotów.

Ale „śmiertelny, w nieszczęśliwych tłumie wychowany człowiek, kroczący przez głuszę

ciemnego żywota — czyż umie przyjąć bez lęku to, co jest przeczeniem dotychczasowego bytu?"

Wszystko, co dotychczas, mocą nawyknienia czy przekonania, światem było poecie, cała cielesna ograniczoność, wszystkie ciasne altruizmy, wszystkie zdroworozsądkowe pojęcia, wszystkie widma przeszłości (bo już tylko widma pod nowemi niebami, ale za to tem zajadlejsze) czepiły się kurczowo skrzydeł wyzwalającej się duszy, chcąc ściągnąć ją z powrotem do swej ciemnicy. I wszczęła się tragiczna walka wnętrzna, której dzieje opowiada, a raczej daje odczuć cykl poematów, noszący tytuł: *Miłość*.

Szczególna, niezwykła to książka, ukrywająca w sobie, podobnie jak Faust Goethego, dwie treści jednocześnie. Uczucie, wyrażone w tytule, fabularną i architektoniczną jedynie odgrywa w niej rolę. Mamy przed sobą szereg różnych *faktów*, różnych komplikacyj życiowych z dziedziny miłości, ale jej istoty, jej głębin, które poeta, nieco później, z taką potęgą, z takiem jasnowidztwem odsłonił w *Salome*, tutaj nie szukać.

Istotnem ideowem wnętrzem jest (świadczą o tem nawet usunięte w 2-em wydaniu, a dziwnie ironicznego nabierające dziś posmaku przedmowy do dwóch pierwszych rozdziałów) od-

zwierciedlenie własnej duszy poety w przełomowych chwilach jakiejś gwałtownej *Umwertung aller Werte,* jakiegoś zupełnego przemienienia ode dna, — a kolejne postacie, obrazy i cała epicka strona poszczególnych części poematu to tylko symbole, punkta ogniskowe, w których się zbiega wszystko, co wówczas było duszy tej treścią.

Oto naprzód *l'Amore desperato*, rozdzierający psalm niewypowiedzianej udręki, śmiertelnego bólu nieodwołalnych rozstań z czemś, co było nam wszystkiem, co okazało się złudą, co przeklinamy i błogosławimy zarazem. W przebrzaskach nowych widnokręgów, rozwiały się, w grobie legły bez powrotu miraże szczęścia czysto ziemskiego. Poeta wie już, że szczęścia w nich nie było, że na błędne dzięki im zaszedł manowce, — a jednak głosem sentymentu, głosem wspomnień, głosem żalu za wszystkiem, co mija, przemawiają one tak potężnie do jego cielesno-uczuciowych pierwiastków, że zdaje mu się, iż rozstania tego nie zniesie, i rozpacznie przyzywa Śmierć, „bolejących bytów, złamanych jestestw zbawicielkę". Jednocześnie wszakże, nieświadomie szukając ukojenia, „pieści się formalnie" z przyrodą, jakby w przeczuciu, że w jej świętym ogniu dusza „jak drogi metal z żużli się oczyści".

Miłość-Grzech to walenie się doktrynalnie ciasnych lub powierzchownych ideałów — i, jak poeta tłómaczy w przedmowie, świadomość winy, że się wiarę w nie utraciło, a jak raczej wynika z przebłysków nieświadomych w samym poemacie, skrucha bolesna za grzech, że się młodą, prostą, szczerą, wiośnianą duszę przemijającym zaprzedało formułkom.

W *Amor vincens*, po zerwaniu z dawnemi bóstwami, obłąkane miotanie się duszy, która już przeczuwa nowe cele i drogi, ale w rozbiciu swem i rozbolałości jeszcze wyraźnie dostrzedz ich nie może; potem nagłe zstąpienie „Ciszy, co w jeden środek skupia władze ducha“, i przeczucie jedności, jaśni wnętrznej, z której rodzą się pieśni „wonne, jak kwiat ten, który lipy wieńczy, słodkie jak miód ten, co mieszka w tym kwiacie, silnej jak napój, gdy ten miód rozcieńczy grzybek fermentu...“

Aż nareszcie pękają ostatnie więzy, dusza otrząsa ostatnie strzępy ograniczoności cielesnej—i w zakończającym książkę cyklu pieśni *Z gór*, tej na pozór idylli miłosnej na tle tatrzańskiem, stajemy olśnieni przed bezdennem misteryum ducha.

Dusza poety, oczyszczona, wyzwolona, „od bluszczów wiotsza, pnie się, płonąca cała, około

pragnień drzewa, co swym wierzchołkiem ku błękitom sięga“, rozpływa się jak kropla „w płynących dalach“ wszystkości, a jednocześnie staje się jak gdyby ich ogniskiem: bory w niej szumią, siklawy huczą, żleby gadają odwieczne tajemnice, skały pierwotnemi, runicznemi rozdźwiękają hymnami.

Wszystko wkoło ożywa, wszystko jest jej tak blizkie, bratnie, wszystko jest nią i ona wszystkiem, przestwór cały i ją z nim razem wypełnia „przeszywający do szpiku kości, odwiecznych dum miarowy, pełny i rozciągły ton“.

Tajemnicze, prześwięte, mistyczne zaślubiny duszy poety z duszą wszechświata! Zlanie się wszystkiego takie ostateczne w jedni bezwzględnej, że nikną przeciwieństwa, różnice, że blaski dźwięczą, tony świecą, że wyodrębniająca zbytnio „szorstka ciała tkań“ nieznośnym duszy wydaje się ciężarem, że pozostaje tylko uczucie nieskończonej, nieustannej wibracyi świetlistej, wiekuistego ruchu, niezmiennej istoty wszechbytu.

Niezwykła książka, powtórzymy o całośc cyklu. Nierówna, niepewna, tu i owdzie przeładowana scholastyką lub retoryką (części II i III), gdzieindziej niepozbawiona sentymentalnej frazeologii. Przyczyniły się do tego niewątpliwie

i owa pozorna treść i stosowana do niej architektonika poematu. Z drugiej zaś strony, świeży rozbrat z dotychczasowemi sferami życia i jak gdyby ocknienie się duszy w zupełnie nowym świecie (które dałoby się przyrównać do nagłego, zdyszanego wynurzenia się na bezbrzeżną, słoneczną powietrzność po długiem nurkowaniu pośród zwierzokrzewowych gąszczów, skalisk i ciemni podwodnych) — nie mogły sprzyjać doskonałym, harmonijnym, jednolitym wcieleniom.

Ale za to, jakaż bezmierna pełnia ducha, jakie kolosalne, niesłychane jego podniesienie bije ze wspaniałej, organowej symfonii *Przy szumie drzew* (porównałbym ją tylko z Cullen Bryant'owską *Thanatopsis)* i z rozsianych po całym noszącym nazwę *W turniach* poemacie, ekstatycznych, buchających niby pióropusze białych płomieni, dytyrambów. Nie mamy czasu myśleć o szczegółach, o niedoskonałościach, odchodzimy cali drżący, pod wrażeniem, że jakiś podhorebowy czy synajski musnął nas podmuch.

Z tej strony grobu wszakże, póki „szorstka ciała tkań“ obleka duszę, ekstazy takie wniebowstępne, wyzwolenia takie absolutne trwać mogą okamgnienie zaledwie — i poeta zstąpić musiał z czarodziejskiej wyżyny niewysłownych widzeń i czuć. Straszliwy był to *descensus Averni:* ze

„świadomości jasnej bezkresowego bytu“ na ciasne i obłędne zmysłów manowce, z harmonii wiekuistej w zamęt przemijających dążeń i zabiegów ludzkich, z wolności w więzy ciała, z nieskończenia w ograniczoność, ze światłości w mrok.

Pierwsze wrażenia tak gwałtownych przełomów muszą być, z natury rzeczy, niedogłębione, ogólnikowe, chaotyczne—i takie też ich notacye znajdujemy w lirycznych częściach *Krzaka dzikiej róży*.

Poeta nie może się naprzód oprzeć czysto osobistym uczuciom, „w ciemności schodzi dusza moja“—woła z rozpaczą, przeklina wampira dawnych, czysto ziemskich ,,ideałów“, który mu tak długo ,,ssał drogi szpik“ tej duszy, wzdycha i tęskni do „rozśpiewanego, szumiącego lasu“, do ,,rozmiłowanych, roztęsknionych“ tatrzańskich cisz wieczornych, przez pamięć, że one to nadziemskie zbudziły w nim pragnienia i na błogosławiony ów zawiodły go Tabor.

Potem, jakby w obawie, by niedawne wspomnienia nie ściemniały się i nie zblakły, próbuje narzucić w najogólniejszych zarysach dzieje olbrzymich wnętrznych swych metamorfoz, dzieje wędrówki ducha, co ,,zrzuciwszy brzemię ciał, zawisł nad przepaściami, jak blask słoneczny“ i znowu, ,,przebywszy dziwną drogą, do ciał powrócił“, ale

zdobywa się tutaj tylko na jęk, iż „na ziemię bożą wielki upadł cień“, iż „w wiekowych bojach zwątlał zastęp dusz“, i na wyrazy bezmiernego współczucia dla „świata nieszczęśliwego, ziemi łez, kraju pogrzebnej pieśni“.

Niekiedy tylko jakiś błysk nieświadomy zaznacza, że beznadziejna nędza świata nie jest losem nieszczęsnym jedynie, lecz i winą także, że za wyrzeczenie się celów wiekuistych, za „śmierć życia“, życia prawdziwego, dusznego, granice ziemskości przechodzącego, za postawienie nad wszystkiem „strasznego dla duchów ogromu ciała“, jakiś nowy, przerażający „dzień ów, dzień gniewu“ popędzi wieki na straszny sąd.

Mamy tu wszystkie zarodki późniejszych gigantycznych natchnień poety, ale tylko zarodki, przeczucia, widma bez wyraźnych zarysów, skry świetlne wyblyskające w pólzmierzchach przedstworzennego zamętu. Dopiero gdy ten uciszać się zaczął,—cały bezmiar nowej, nieogarnionej, zaświatowej treści przesiąkł zwolna w świadomość zmysłową, powiązał się lub stoczył walkę z istniejącemi już tam pierwiastkami i po fermencie olbrzymim znalazł jedyne, ostateczne równoważniki myślowe, słowne i obrazowe.

I zrodziły się w pełnych już, wyrazistych, a zupełnie nowych, absolutną własnością poety

będących postaciach i wcieleniach: poczucie wiekuistego rozdarcia wewnętrznego w jestestwie ludzkiem, wiekuistego rozdźwięku między metafizycznemi pragnieniami jedni, nieskończenia, a instynktami ciasnej, przemijającej indywidualności cielesnej, — oraz poczucia tego następstwo i wyraz — Ból i Tęsknota. Ból — nie wyczerpań, nie zwątpień, nie rozkładu, lecz mocy, „co wśród smutnych idzie pól chmurnie, groźnie i stanowczo, by stracony zdobyć świat", ból, „który sam jeden wszechmocny posiada głos, który sam jeden rozpieśnia duszę słabego człowieka w natchnioną pieśń, zapładniającą światy". Tęsknota tragiczna, „zabójcza, pożerająca", ale zarazem stanowiąca najistotniejszą cechę człowieczeństwa, „kielich goryczy, z twardej wykowany miedzi, który przemienia się w alabastrową czarę, pełną słodkiego napoju wieczności, i przepełnia swą wonią duszę biednego człowieka".

Oto dno całej odtąd twórczości Kasprowicza, oto najwewnętrzniejsza treść takich, między najwyższemi arcytworami ducha ludzkiego stanąć mogących poematów, jak „Na wzgórzu śmierci", „Moja pieśń wieczorna", i „Salve Regina", oto źródło tych innych, mniej ważkich może lub nietak skończenie doskonałych, ale co chwila objawiennemi płomieniami rozbłyskających pieśni

„Święty Boże“, „Dies irae“, „Salome“, „Hymn św. Franciszka z Assyżu“, „Judasz“ i „Marya Egipcyanka“.

III.

Chronologicznie pierwszym był dramat metafizyczny „Na wzgórzu śmierci“, zamykający potężnym, przejrzystym akordem zmagania się duszne w cyklu *Krzak dzikiej róży*. Jakby przez ekspiacyę za poroniony ongi „poemat społeczno-religijny“ o Chrystusie, za obniżenie wiekuistych nadziemskich idei do poziomu doktryn przemijających,—poeta, po tem odrodzeniu i przemienieniu wnętrznem, podjął, przedewszystkiem, raz jeszcze temat tragedyi golgockiej. Ale jakże inaczej zarysowuje mu się on teraz!

Krzyż nie na pod-jerozolimskiem „wzgórzu śmierci“, lecz na niedostępnej jakiejś zda się królować wyżynie, w magicznych ciszach najwyższych Dokonań, a niby dokoła niego, lecz tak nieskończenie odeń daleko, trzy światy, lub raczej trzy stopnie świata ludzkiego zwierciedlą w różne sposoby przełomową Ofiary chwilę. Jak gdyby jakiś olbrzymi fresk Orcagni o czterech kondygnacyach.

Najniżej, mistrzowsko uwydatniony w barwnym, rodzajowym obrazie tłuszczy towarzyszącej

boskiemu skazańcowi na miejsce kaźni, świat zmysłowy: panowanie instynktów, rozpasanie żądz, zbestwienie złości i nienawiści, królestwo bezmyślności lub obłudy, szulerska gra w liczmany „ideałów", powoływanie się bezwstydne na wieszczów i proroków, bluźniercze przyzywanie Boga na pomoc i niejako do spółudziału w swych chuciach i nienawiściach. Niebrak i dodatnich napozór czynników: „przekonań", „wiar", „patryotyzmów", „zdrowych rozsądków", „uczoności", chwiejnych, małostkowych „dobroci",—ale wszystko to płaskie, płytkie, przyziemne, krótkowzroczne, i skutkiem tego równie do dobra, jak do zbrodni doprowadzić zdolne. Jednem słowem, poziome targowisko ludzkości, która, zapomniawszy o celach wiekuistych, *propter vitam vivendi perdidit causas.*

Wyżej, ponad niemotą tego zgiełku, ponad martwotą tego życia, — świat ducha na ziemi, świat myślących, czujących, pragnących, wyrywających się poza widnokręgi zmysłowe, wzbijających się i opadających znowu, *ecclesia militans* ducha w walce z ograniczonością cielesną, świat tych nielicznych, dla których życie ziemskie jest nie celem, lecz środkiem tylko, zobrazowany w przepięknej platońskiej rozmowie dwóch filozofów, greckiego i żydowskiego.

Jeszcze wyżej, nawet dla tych nielicznych wybranych niewidzialny i tylko niekiedy w przeczuciach niejasnych wiedzieć o sobie dający, świat tajemny, świat metafizyczny, świat symbolu, jak gdyby odsłonione i w dwoistości swej upostaciowane wnętrze istoty człowieczej na ziemi, wiekuisty dyalog duszy i ciała.

Bo Lucyfer u Kasprowicza to nie żaden luby ckliwym satanistom literackim, groźnie piękny i pięknie smutny, dumny, otwarty i pewny siebie wróg dobra, współzawodnik Boga, rodziciel buntowników twórczych, „mszcząca potęga rozumu“ (forza vindice della ragione), to raczej niewolnik, co zerwał się z uwięzi i chce panować ,,równy przy równym“, to podstępny fałszerz, umiejący działać tylko kłamstwem i złudami jakichś pozornych *infinis de la chair*, to nędzarz, który kusząc, nawet Chrystusa, nie ma nic do obiecania prócz marnych, przemijających bogactw i rozkoszy ziemskich, to pierwiastek ciała, materyi, ograniczoności, to instynkt znikomej, doczesnej, przeciwstawiającej się nieskończeniu indywidualności człowieczej.

Jest on kochankiem „duszy wygnanej z raju“, t. j., duszy wcielonej, ma nad nią „nieprzemożoną władzę“, bo wlewa w nią wiarę, że przy nim dopiero, t. j., w uzewnętrznieniu cielesnem,

„światło dane jest jej oczom, ruchliwość jej stopom, moc jej głosowi, świeże barwy sinemu lic jej płótnu“, i że w dali od niego, czyli rozstawszy się z ciałem, byłaby „niema, ślepa, nieruchoma“, zdolna tylko do straszącego żywych w miesięczne noce jęku, do błądzenia, do upadku.

Nie ufa jednak sam w moc swej władzy, pyta wciąż duszy, czy w niego wierzy, a gdy ta, po spełnieniu się tragedyi golgockiej, zwątpiała, zrozpaczona mniemanem zgaśnięciem nadziei, która przed chwilą już ją wyrywała z objęć kłamliwego kochanka, rzuca się w nie napowrót*), słyszymy raz jeszcze jakiś trwożny, błagalny, niepewny, czy długo potrwa to poddanie się, wykrzyk Lucyfera: „Duszo! duszo! duszo!“ I finał ten otwiera perspektywę jeśli nie na jakiś przyszły tryumf ducha, to w każdym razie na możebność i nawet pewność dalszej walki...

Takie pojęcie szatana, najbardziej, nawiasem mówiąc, zbliżone do prastarych tradycyj

---

*) A nie znaczy to bynajmniej „spazmu miłości“, „osobistej, wątłej pieszczoty“, jak ze śmieszną wprost literalnością zrozumiał jeden z krytyków, lecz powrót do życia czysto ziemskiego z odrzeczeniem się tęsknot i pragnień metafizycznych, do zadowalania się dostępną zmysłom „rzeczywistością“, do poziomej *joie de vivre*, „której nie spłoszy żaden syn boży“, żadna Idea, żadna — jak się dziś mówi — mrzonka metafizyczna, żaden wzlot zaświatowy.

wiedzy tajemnej, musiało zbić z tropu amatorów bohatersko-pozerskiej demoniczności. Szatan Kasprowicza był dla nich niedość „strasznym“ i takim pięknym, że wydała im się zbyteczną „obawa przed jego knowaniami“, w które nawet „tak bardzo uwierzyć nie mogli“. Ponętny on, istotnie, i uroczy, jak ponętną i uroczą jest sfera cielesno zmysłowa z jej liniami, kształtami, barwami, światłami, tonami, aromatami, ale straszny, straszniejszy niż w jakichś specyalnych, teatralnych atrybutach grozy, właśnie dla tego, że wślizguje się niepochwytnie, że, nim się spodziać można, zmusza do kochania siebie, że skutkiem tego przykuwa do rzeczy przemijających, a zasłania oczom duszy wiekuiste. Szatan u Ropsa miażdży ironią i brutalnością, bo w dziedzinie płciowości absolutnym jest panem. W szerszej daleko koncepcyi Kasprowicza, bywają chwile, że szatan drży, by dusza się nie wyzwoliła, a on nie wrócił w pęta niewolnika.

Potężna i głęboka ta treść filozoficzna, znikąd niezaczerpnięta, lecz wyczuta intuicyjnie przez poetę, musiała, z chwilą uwyraźnienia się ostatecznego, przybrać i kształty jedyne, doskonałe.

Przedziwną jest architektonika poematu, gdzie zasadniczo różne trzy światy: widziadlany, intelek-

tualny i realno-zmysłowy, przewijają się i splatają nieustannie, nietylko nieprzeszkadzając sobie wzajemnie, lecz, przeciwnie, harmonijnym wydźwiękając akordem. A każdy z nich ma jednak niesłychanie intensywny, własny ton i charakter: przeciągła, żałosna psalmodya nawoływań, skarg i westchnień duszy przeciwstawia się lapidarnemu dyalogowi dwóch myślicieli; ten znowu odbija, niby czysto liniowy rysunek, od jaskrawych plam, któremi poeta odmalował zgiełkliwą tłuszczę.

Ogromna prostota linij i ekonomia szczegółów, niesłychana acz szlachetnie powściągliwa potęga ekspresyi, język wreszcie tęgi, soczysty, a giętki i podatny, — uzupełniają tamte cechy i składają się na jedno z najbardziej *nieomylnych* wcieleń poetyckich—nietylko w naszej literaturze.

Dalekiem echem ozwał się u Kasprowicza raz jeszcze ten sam temat dwoistości natury ludzkiej w późniejszej znacznie *Maryi Egipcyance*. Echo to wszakże już czysto uczuciowe: niemasz tu filozofii, niemasz symbolicznego postaciowania dwojakich pierwiastków duszy ludzkiej. Tylko „biedna grzeszna Maryja“ wędruje przez świat niezmordowanie za widziadłem, za wieścią głuchą, za czemś, czego zmysły znaleźć nie mogą. I przemagają instynkty cielesne, i zapomina

o swem zaświatowem pragnieniu, i oddaje się cała życiu, żądzom, rozkoszy, i znowu porywa się, oszalała tęsknicą niewysłowną, i znowu upada, i kaja się, i bluźni, i wlecze się znowu z rozpaczą i skruchą wśród nędzy i skwaru, i chwieje się tak życie całe, i nie znajduje ukojenia — aż w śmierci.

Przedziwna ta, w prostocie, naiwności i gorącości swej, elegia nostalgiczna przechodzi pod koniec w płomienny, wizyonerski, ekstatyczny dytyramb pragnienia metafizycznego, tak potężnego, że przemaga ono nawet reakcyę cielesności, zwycięża Lucyfera i porywa go z sobą ku sferom nadzmysłowym.

Ten rys ostatni, w tajemniczości swojej, zbiega się z inną głębią magiczną, którą poeta, w *Salome*, intuicyjnie zapewne odsłonił w najdemoniczniejszem rozhukaniu *cielesnej* żądzy kobiecej, że, mianowicie, zdolna ona „płomiennym mieczem swej potęgi rozżedz do wieczystego płomienia" *duszę* mężczyzny i dać jej moc „wieszczenia spraw będących ponad istnieniem".

Święty Boże i *Dies irae*, ogłoszone wkrótce po *Wzgórzu śmierci*, oraz późniejszy znacznie *Judasz*, ustępują bardzo pod względem pełni, głębi i przejrzystości tamtemu arcydziełu.

Może w owym wielkim fermencie nowej,

zdobytej w chwilach ekstaz nadzmysłowych, jasnowidczej świadomości z pierwiastkami dawnej świadomości zmysłowej przemogły chwilowo te ostatnie.

Albo też może poeta pod jakiemiś niefortunnemi wpływami chciał „rozlewać się nazewnątrz, zamiast skupiać iześrodkowywać wszystko w sobie“; może, niezadowalając się odsłonięciem dna duszy własnej, która przecież w najgłębszej swej głębi identyczna jest z duszą wszystkości, zapragnął jakiegoś bardziej objektywnego odtworzenia nędz, bólów, jęków, przerażeń całej ludzkości, może — w *Święty Boże* i *Dies irae* — nęciła go poprostu parafraza starych tych hymnów, uzupełniona i wzmocniona odczutemi potężnie stanami wnętrznemi śpiewających czy słuchających.

Może nawet wszystko to działało jednocześnie, wytwarzając zamęt, niepewności, sprzeczności, powierzchowne przejścia i płytkie rozwiązania.

Dość, że pieśni te, mimo porywających, rzadkiej mocy ekspresyj (dla których, zda się, *Święty Boże* i *Dies irae* przyćmiły nawet, w oczach szerszych warstw czytelniczych, poemat *Na wzgórzu śmierci*), mimo błyskawicznych, objawiennych

rozsłonień się ku dalom i głębiom bezdennym,— w całości są chaotyczne, mętne, pozbawione wielkich, szlachetnych linij, i zdają się brzmieć nie z owych pozazmysłowych wyżyn ducha, do których poeta już zdążył nas przyzwyczaić, ale gdzieś u poziomów, pod niższemi, ciaśniejszemi niebami.

Na szczyty, i to najwyższe, wprowadzają nas z powrotem „cudotwórcze, majestatyczne dźwięki“ *Mojej pieśni wieczornej* i *Salve Regina*.

W ciemnych barwach, w posępnie krwawych oblaskach tonie jeszcze uroczysta pierwszej medytacya. Ale w rozmodleniu wieczornem tych samych turni, na których poeta przeżył „złoty, lazurowy, słoneczny dzień“ ekstaz i uniesień najwyższych, wielkie zstępuje nań uciszenie. Jakieś dalekie, dalekie echa „przyczołgują się w duszę“. Na mrocznem tle wizyj „ginącego świata“, jasnemi arabeskami przewijają się tęskne, rzewne zwrotki chłopięcych lub nad kolebkami nuconych piosenek „o tej radości, o tem weselu, o tem cudownem, ukrytem zielu, które na smutek słodkie ma leki“. Między wybuchy bólu, buntu, zwątpienia wplatać się zaczynają zapomniane wiary i uczucia ,,pokornej, cichej, nieskalanej duszy“ młodzieńczej. Śmierć nie jest przerażającym, rozhukanym kościotrupem, lecz widmową, lekką,

cichą postacią, idącą „z dziedziny, gdzie miłość i spokój nie są ogniem trawiącym, ani zabójczą tęsknicą, ani kamiennem, ślepem przerażeniem“. Siostra to już prawie ukochana z *Hymnu św. Franciszka*, wybawicielka, przez którą człowiek staje się szczęśliwym uczestnikiem nieśmiertelnego żywota. I ból zmienia się w zbożną rezygnacyę, bunt—w skruchę męzką. „Świat niech się kaja, lecz niechaj nie ginie“.

Wszystkie te głosy, niby w fudze potężnej, przebiegają różne tonacye, dościgają się i luzują wzajem, a na dnie ogólnej ich harmonii majaczy jakby przeczucie nowego głosu, jeszcze nieużytego, ale który wyraźnie brzmi już w duszy twórcy, — głosu wyzwalającej, zbawczej, zwycięzkiej Tęsknoty.

Nadziemskim, tajemnic pełnym hymnem *Salve Regina*, na lutniach i harfach „naciągniętych na tony wieczyste“, przesłodkim i bolesnym zarazem, tragicznym i weselnym, pogrzebnym i zmartwychwstannym, — pozdrawia poeta tę Panią świata, tę odkupicielkę, przez którą wąż, co przyniósł na ziemię śmierć, i lęk, i rozpacz, został podeptan na wieki, tę „druchnę bożą“, wiodącą światy „niby na wielki bój, w którym się wszystko ma złamać, co było Życia wielkiego przeczeniem“.

Boleśnie, tragicznie brzmi pieśń, bo straszliwie człowiek łamać się musi, przemódz całą cielesność, poznać nędzę wszystkiego na ziemi, „nędzę miłości i nędzę cierpienia“,—aby wianek oliwny na skroni samotnej jego tęsknoty w promienny gwiazd przemienił się wieniec, aby kielich goryczy w jej ręku wionął wonią słodkiego napoju wieczności, aby czarny krzyż bólu na jej wątłych ramionach w skrzydła się zmienił anielskie i uniósł ją „ku blaskom, lśniącym nad nocy głębiami, ku onym dusz milionom, o których tutaj dawno zgasła wieść“.

Ale gdy to się stanie—i tu poeta w weselne, tryumfalne uderza dźwięki, i wszystko tonąć zaczyna w smugach ognistego złota, w bielach liliowych, w promienistościach niebiańskich — tęsknota przestaje być samotną, indywidualną, staje się wieczystą bytu Tęsknotą, a pieśń, którą pośród miliona dusz śpiewa z białą lilią u łona,

nie o świątynne łamie się sklepienia,
ale przez pola idzie, wielkie pola,
i zmartwychwstanie zmarłym daje kościom,
i we wiosennym uśmiecha się blasku,
i śnieg na łąkach roztapia,
i zwiędłe trawy w świeżą stroi zieleń,

i wszystko ogarnia w jedni bezgranicznej,

i w wielkie rozlewa się morze,
wszechmocnych pełne zapomnień,
i zbawiających pożądań,
i nieodkrytych, Twórcy pełnych głębin,
i uświadomień szczęścia,
którego ludzkie nie widziało oko,
o którem ludzkie nie słyszało ucho.

Najwyższe te, niemateryalne już prawie koncepcye ujawniają się u Kasprowicza w tak przejrzystych i wyrazistych wizyach, że drugi przykład podobnie nieprawdopodobnych wcieleń mógłby się znaleźć chyba w niektórych pieśniach *Raju* Dantejskiego lub w *Widzeniach* św. Teresy. O *Salve Regina* i o *Wzgórzu śmierci* studyaby całe pisać można; tu z konieczności do najogólniejszych uwag i zaznaczeń musieliśmy się ograniczyć.

IV.

Słów tylko jeszcze kilka o formie najzewnętrzniejszej.

Kasprowicza zajmowała zawsze bardziej muzyczna strona wiersza, niż plastyczna. Jest w tem nieco dziedziczności plemiennej, ale też i wyraźna skłonność osobista, skoro nie dał się

pociągnąć współczesności naszej, zaniedbującej bardzo często rytm, tę, rzecby można, istotę poezyi, na rzecz plastyki lub wyrazistej ekspresyi.

W dawniejszych utworach korzystał przeważnie z bardziej znanych strof i całkowitych postaci poetyckich — i trudno przytoczyć jakąś, którejby nie próbował lub nie przekształcał po swojemu.

W *Miłości* wszakże dopiero, poprzez oswobodzone od podziału na strofy rytmy kanconowe, doszedł do najlepiej, zda się, odpowiadającego mu wiersza wolnego *(vers libre)*, w którym rządzi już wyłącznie rytm, tak się mający do podziałów na stopy, części i t. p., jak rytm w muzyce do taktu. Tym wierszem, w cyklu *Z gór,* osiągnął prawdziwe cuda—i pierwszy po Asnyku, który oddał całą plastykę Tatr, stworzył z tegoż tematu coś nowego, mianowicie, muzyczną ich transpozycyę. Asnyk odtworzyl ogrom, brzemię, materyalność gór naszych, Kasprowicz ich linię, ich ruch, ich darcie się czy wzbijanie w górę. Zwracamy uwagę na jeden choćby ustęp o juhasie, rzucającym ze skraju krzesanicy radosny wykrzyk: o haj! Cała dusza Tatr w małym tym urywku.

Kasprowicz nie porzucił wcale regularnych

form poetyckich przez niechęć do „barbarzyńskiego zabytku skostniałej poetyki klasycznej“ (jak mu w banalnie nowatorskim frazesie imputował jeden z krytyków). Jeżeli zaczął pisać wierszem wolnym (nie białym, jak sądził tenże krytyk), to dla tego, że on mu w danej chwili bardziej od innych odpowiadał. Nie zarzekał się jednak bynajmniej starych form, powracał do nich niejednokrotnie (w tejże *Miłości*, w *Krzaku dzikiej róży*), wymagając od poezyi czegoś innego niż prostego odróżniania się od poezyi poprzedników. Ostatnie swe poematy pisał czysto rytmicznym, tu i owdzie rymowanym, gdzieindziej asonansowym, jeszcze indziej zupełnie białym, a tak bezwzględnie wolnym wierszym, że nie chciał sobie nakładać nawet jarzma obowiązkowej nienawiści do starych form i, gdzie mu było potrzeba, używał ich z całym spokojem (np. w hymnie do Boga w *Mojej pieśni wieczornej*, albo nawet w całej *Maryi Egipcyance*).

Ważniejsza rzecz, iż modyfikował i reformował ten swój wiersz wolny—i od prostej melopei w cyklu *Z gór*, i nawet w niektórych ustępach *Wzgórza śmierci*, przeszedł do tego, co nazwałbym orkiestracyą całości poematu. Byłby to znowu ciekawy przedmiot do szerszego rozbioru, w którym mogłoby się okazać, że hurtowne

podciąganie inowacyj Kasprowicza pod rozwiązujący jakoby wszystko wpływ wagneryzmu, jest—co najmniej—zdawkowym frazesem. Na razie jednak musimy się zadowolić prostem stwierdzeniem, że, po pewnych niedoskonałościach przy pierwszych krokach, tem bardziej uderza mistrzowstwo skończone w dalszych utworach, a zwłaszcza w *Salve Regina*.

ODRODZENIE BAJKI.

I.

Występując przed półtora wiekiem przeciwko hybrydyczności bajki po-lafontenowskiej, brał Lessing w obronę „rzeczywistą istotę“ (das wirkliche Wesen) ezopowskiego apologu.

Dziś wiemy, iż „rodzaj literacki“ nie jest czemś nieruchomem, stałem, na zawsze obowiązującem, lecz, jako rezultat pewnej sumy warunków, pierwiastków i okoliczności życiowych, oraz, jako wytwór indywidualności, jako inkarnacya danego talentu, ulegać może i musi, przy nowych warunkach i pod nowego talentu mocą twórczą, zasadniczym modyfikacyom i przeobrażeniom.

To też, zdając sobie sprawę, jak głęboko zmieniły się w ciągu ostatniego zwłaszcza stulecia stany umysłowości i wrażliwości człowieczej, nie dziwimy się wcale, iż bajka starego typu, obca im już i chyba przez nawyknienie z dzie-

cinnych, szkolnych czasów znajdująca oddźwięk w duszach,—wyrodniała zwolna, zanikała w literaturze jako dzieło sztuki i w ostatnich latach pięćdziesięciu stała się już wyłącznie narzędziem bądź pedagogiki, bądź—co gorzej—taniej humorystyki dziennikarskiej.

Na istotę dotychczasowej bajki składały się właściwie trzy pierwiastki: mniej lub więcej górująca nad wszystkiem celowość moralizatorska; jak najzwięźlej (u Ezopa) lub też bardziej malowniczo (jak u Lafontaine'a) opowiedziany fakt *czysto zewnętrzny*, w którym ma się uwidocznić dany morał; wreszcie, w bajce zwierzęcej, traktowanie życia zwierzęcego, bądź nader suche również, bądź bardziej malownicze, lecz zawsze w sensie zmyślenia, fikcyi, schematu, znaku umownego.

Człowiek dzisiejszy nie ma przedewszystkiem zaufania do nieomylnych, ogólnych reguł codziennej, utylitarnej moralności; wie, że często są one tylko dziełem umowy lub nawyknienia, że wogóle wartość ich zmienia się, stosownie do horyzontów, że ta sama rzecz może nie być jednako moralną z punktu widzenia osobnika, rodziny, narodu, ludzkości i wreszcie jakiejś sprawiedliwości bezwzględnej, *sub specie aeternitatis*.

Człowiek dzisiejszy nie zadowala się, dalej, faktem nagim, czysto zewnętrzną sytuacyą czy zdarzeniem, lecz doszukuje się przedewszystkiem motywów tej zewnętrzności, ukrytego dna faktu, jednem słowem, procesów dusznych, które ten fakt wywołały i które jedynie stanowią o jego jakości istotnej. Dusza—oto ku czemu zwróciła się cała dzisiejsza literatura i sztuka. Czy to przez analizę (kierunek psychologiczny), czy też przez odczucie i ewokacyę (symbolizm), artysta dzisiejszy duszę tylko na jaw wydobyć pragnie, odsłonić najtajniejsze jej zakąty, dać wyraz najgłębszym jej zadrgnieniom. Zewnętrzność staje się tylko kanwą do rozsnuwania tych arabesków życia dusznego.

I nie o *ludzką* jedynie chodzi duszę. Człowiek dzisiejszy opuścił zajmowane od tak dawna stanowisko samolubnie wyłącznego antropocentryzmu. Czy to przesiąkły już we wrażliwość jego teorye nauki współczesnej o jedności gatunków, czy też jego sympatya i współczucie dla wszystkich maluczkich, zależnych, uciśnionych, rozszerzyły się aż na nieme stworzenia,—dość, że dzisiaj nie uważa on już życia zwierzęcego za umowny jeno środek do zamaskowania i alegoryzacyi swego własnego, lecz traktuje duszę zwierzęcą jako coś samo w sobie godnego uwagi, zaciekawia się nią niemniej niż ludzką

i, co za tem idzie, spostrzega mniej lub więcej ukryty ich paralelizm.

Coraz wyraźniejsze ślady tego głębszego odczuwania natury i przeto poszerzenia się samej duszy odczuwającej — czerwoną nicią wiją się przez cały wiek XIX.

„Stworzenie jest jedno“, powiada Balzac w *Przedmowie ogólnej do Komedyi ludzkiej;* „Stworzyciel uczynił według jednej modły wszystkie twory organiczne... Społeczeństwo nie różni się od natury“.

Wczucie się w duszę zwierzęcą przyniosło Alfredowi de Vigny jeden z najpiękniejszych jego wierszy:

Seul le silence est grand; tout le reste est faiblesse
(LA MORT DU LOUP),

a Zeyerowi pełne niewypowiedzianej rzewności słowa o „skardze niemoty, która sili się, aby módz przemówić“:

Wie istność niema, że słowo zbawieniem
(KRONIKA O ŚW. BRANDANIE).

Leconte de Lisle'owi snuły się, w *Poematach barbarzyńskich*, przeczucia wielkiej epopei duszy w naturze, podobnie jak w *Poematach antycznych* zarysowała mu się epopeja duszy ludz-

kiej w dziejach. Fragmentami tych marzeń są przedziwne ewokacye duszy zwierzęcej w *Marzeniu Jaguara, Słoniach, Śnie kondora, Panterze czarnej, Dżunglach, Inkantacyi wilka,* i t. d.

Nareszcie, w psychologicznych i symbolicznych opowieściach zwierzęcych Dygasińskiego i Kiplinga, zmartwychwstaje w nowej postaci odwieczna baśń indyjska, której ślady i echa niewyraźnie nas doszły w Mahabharatach i Panczatantrach; baśń z czasów, gdy człowiek stał tak blizko przyrody, iż poniekąd sam siebie jeszcze z niej nie wyróżniał, i przeto odczuwał ją niemniej dobrze, niż siebie samego, z czasów, gdy, jak mówi Ezop, zwierzęta miały mowę ὅτε φωνήεντα ἦν τὰ ζῶα); baśń, która nie była jeszcze zoomorficznem zmyśleniem, alegoryą, maską życia człowieczego, lecz rzeczywistym obrazem duszy zwierzęcej, i która zapadła w letarg z chwilą, gdy człowiek, o pierwszych brzaskach kultury, jął oddalać się od przyrody i „samego siebie tylko w stworzeniu poszukiwać, nic poza ten widok nieważąc sobie“.

Dziś, po stuleciach cywilizacyi, inną drogą, znów do natury powraca. Tak oto

...życia koniec szepce do początku:
Nie stargam cię ja—nie!—ja uwydatnię!

(C. NORWID).

II.

Bajka, o ile miała istnieć nadal jako dzieło sztuki, musiała odrodzić się i przekształcić odpowiednio do całej tej fali nowego życia duchowego.

Kuszono się też w ostatnich latach niejednokrotnie o jej odnowę, wprowadzano ciekawe i niekiedy zasadnicze modyfikacye, zaczęto np. — obok dawnego przyodziewania charakterów i właściwości *ludzkich* w maski *zwierzęce* — chłostać i wyszydzać, w obrazkach z rzeczywistego życia zwierzęcego, *zwierzęce* przywary w naturze *człowieczej*. Wszystkie te próby wszakże, nie wyłączając najlepszych względnie utworów F. W. v. Oestérena, dążyły raczej do przerobienia czy poprawienia starego typu bajki, aniżeli do stworzenia nowego.

Istotnym odnowicielem zanikającego rodzaju literackiego stał się dopiero Lemański. W nim pierwszym, wymienione wyżej duchowe pierwiastki epoki w spójną z jego cechami indywidualnemi zlały się całość. On pierwszy w dzisiejszej dobie jął pisać bajki nie jako specyalista zawodowy, nie według ścisłych lub zmodyfikowanych reguł i tradycyj, nie dla takich lub innych celów przemijających, lecz impulsywnie, bezinteresow-

nie, dla tego tylko, że właśnie w bajce ironicznej pewne sfery czy stany jego duchowości jedynie odpowiedni znajdowały dla siebie wyraz.

To wprowadzało bajkę z powrotem w dziedzinę sztuki. Tylko bowiem dzieła, powstające w ten nieodzowny sposób, jako uzewnętrznienie duszy autora, nie zaś tworzone *ad hoc*, ze świadomem czy nieświadomem podporządkowaniem tej duszy jakimś wzorom, regułom czy nawyknieniom, na nazwę dzieł sztuki zasługują.

Cechą charakterystyczną talentu Lemańskiego jest, podobne jak u Baudelaire'a, niezwykłe zjawisko jakiejś refrakcyi twórczej w duszy poety. Jak Baudelaire nie był wcale naturalistą ani pornografem i nie lubował się bynajmniej w brzydotach, ohydach, perwersyach, chorobliwościach, acz malował je tak często,—tak Lemański nie jest bynajmniej humorystą z powołania, który dostrzega w życiu jedynie strony komiczne i z zamiłowaniem poniekąd zabawia się odkrytemi śmiesznościami.

Proces tu, równie jak tam, zachodzi zupełnie odwrotny. Lemański jest przedewszystkiem głębokim lirykiem, żarliwym entuzyastą piękna, harmonii, eleuterycznych pragnień i wzlotów duszy, wielkiego rytmicznego potoku życia. Ale ten właśnie instynkt piękna, to sprężenie duszy

ku sferom doskonałości, to nienasycone pożądanie czegoś wiecznie żywego, wolnego, świadomego, czegoś nieskończenie lotnego, giętkiego, ruchliwego, czyni go, przy zetknięciu z życiem rzeczywistem, czułkowato, boleśnie wrażliwym na wszystkie śmieszności i groteskowości, na bezmyślność, szablon, automatyzm, niedołęstwo, pozę, zarozumiałość, na objawy jarzmiącej duszę przewagi ciała, na zakusy formy, chcącej zapanować nad treścią, na wszystko, jednem słowem, co ducha wolnego w mechaniczną zmienia maryonetkę.

Dla tych widomych „zniewag względem piękna i harmonii“, dla tych dysonansów, dla tych „błędów przeciwko rytmowi i prozodyi bytu“ czuje on tak głęboką nienawiść, taki wstręt, taką pogardę, że intensywność tych uczuć wywiera jakby odwrotne działanie: że wszystkie te skazy i niedoskonałości poczynają go fascynować, przyciągać magnetycznie, zasłaniać mu wszystko przed oczyma, póki ich twórczo z siebie nie wyrzuci, póki nie odda całej ich nędzy, póki z nieubłaganą nie wyszydzi ich złośliwością.

Oto geneza ironicznych bajek Lemańskiego. Na zbiorku ich slusznie położono juwenalowskie motto: *„facit indignatio versum“*, — bo powstaly one z patetycznych, zaiste, pokładów duszy,—

i powiedzenie Ernesta Hello: „dans le comique, le pathétique est sous-entendu“, nigdzie lepszego, jak tu, znaleźćby nie mogło zastosowania.

To już nie dobroduszność (bonhomie) La Fontaine'a, to nie rozumowa i nieco sucha ironia Lessinga, to nie elegancka, figlarna żartobliwość Krasickiego,—to raczej gorzki, posępny sarkazm Swiftowski, to zimna, bezlitosna *zawziętość* prawie.

Takim nieprzejednanym wszakże jest Lemański tylko względem objawów bezduszności, która, będąc brakiem wszelkiego polotu, wszelkiej samodzielności i samotwórczości, odbiera osobnikowi, choćby najbardziej nienagannemu z punktu widzenia codziennej etyki utylitarnej, całą istotną wartość. Jest to jedyny kategoryczny postulat moralny autora, unoszący się zazwyczaj, niby widmo starożytnej ananke, na najdalszych widnokręgach jego bajek i rzucający ztamtąd od czasu do czasu niespodziane oświetlenia na bezpośrednie nauki i sensy akcyi pierwszoplanowej. Ztąd często nieoczekiwana chwiejność lub dwuznaczność tych ostatnich, zbijająca z tropu ludzi, nawykłych do biernego posłuszeństwa zdawkowym formułkom.

Po za bezdusznością, autor traktuje wszystko inne z pobłażliwym raczej humorem, niekiedy nawet, np. w *Lilii wodnej*, z wyraźna sympatyą.

Łagodny jego uśmiech zda się wtedy mówić: „Miejcie jeno duszę! Z nią możecie iść choćby na bezdroża. Bezduszność jedna jest grzechem przeciwko Duchowi Świętemu — i niemasz dla niej przebaczenia!“

Bajka Lemańskiego jest κατ' ἐξοχὴν bajką o duszy, nie zaś Lafontaine'owską „komedyą“ zdarzeń „w stu różnych aktach“.

Dla Lafontaine'a świat zdarzeń zmysłowych i najbliżej związanych z cielesnością powierzchownych reakcyj psychicznych jest rzeczą główną. Nie wyszukuje on wprawdzie „pomysłów“ (co Lessing uważa później za *wyłączne* zadanie bajkopisarza), bierze je spokojnie od Ezopów, Fedrów, Awienów czy Pilpayów, ale zajmuje się niemi przedewszystkiem, rozwija ich szczegóły, układa je w całkowite dramaciki, z ekspozycyą, przejściami i rozwiązaniem.

Dla Lemańskiego zewnętrzność jest nieprzebranem morzem symbolów duszy. Wszelkie kombinowanie zdarzeń, wszelkie układanie ich w całości dramatyczne wydaje mu się conajmniej niekoniecznem, bo w najprostszym fakcie, przy głębszem weń zajrzeniu, już duszę odkryć można. Dlatego nietylko nie szuka sam specyalnych zawikłań bajkowych, lecz nawet nie posiłkuje się

cudzemi. Zadowala się najprostszem spostrzeżeniem, ujrzaną sytuacyą, luźnem zupełnie sprowadzeniem w gromadę kilku postaci. Związku dramatycznego częstokroć w bajkach jego niemasz wcale, przeważnie nic się w nich nie dzieje, jest tylko dyalog, w ciągu którego zarysowują się jakby jakieś wizyjne, przeświecające z poza zewnętrzności portrety i studya duszy.

Lafontaine zwraca przedewszystkiem uwagę na ziemskie, przemijające odmiany i gatunki duszy człowieczej, maluje nam królów, panów, mieszczan, chłopów, uczonych, doktorów, księży, zarozumialców, tchórzów, próżnych, hipokrytów, skąpców, cały szereg zawodów, stanów, powołań, charakterów.

Lemańskienu chodzi o samą duszy istotę, jako pierwiastku eleuterycznego, wolnego, lotnego, świadomego, w przeciwieństwie do pierwiastków cielesnych: bezwładu, musu mechanicznego, ślepoty, które, jarzmiąc ją, są powodem głęboko smutnych w gruncie, lecz od zewnątrz, pod kątem przypadkowości, śmiesznych i cudacznych zjawisk.

Dusza to ani ludzka ani zwierzęca, lecz jakaś jedna, przenikająca całą naturę, czasem lepiej uwydatniająca się w cechach ludzkich, cza-

sem w zwierzęcych. Postacie w bajkach Lemańskiego nie są właściwie ani zwierzętami, ani zwierzęcemi maskami ludzi, lecz stworzonemi przezeń porówno z pierwiastków ludzkich i zwierzęcych, nierzeczywistemi właściwie, a jednak dzięki taumaturgicznej mocy talentu głęboko żyjącemi upostaciowaniami duszy. Oto źródło ich kameleonowatości, ich mienienia się w oczach. Przypominają one owe wprost niepokojące rysunki Leonarda, poświęcone zewnętrznym napozór, a właściwie znacznie głębszym analogiom ludzko-zwierzęcym.

Jak widzimy, w bajkach Lemańskiego nic nie jest na dawnem miejscu, zwykłe ustosunkowania straciły wartość, perspektywa zmieniona, horyzonty ku nieznanym rozsunęły się dalom, niewiadomo, gdzie się kończy i gdzie zaczyna rzeczywistość.

Jednocześnie wszakże, wszystko ma w nich taką stanowczą *rzeczywistość własną,* tak nieodparcie przekonywającem pulsuje życiem, z taką nieodzownością narzuca się wrażliwości czytelnika, że sama ta potężna ewokacya jużby całego przekształcenia wystarczającem była usprawiedliwieniem.

Na magiczną jej moc dwa, u najkapitalniej-

szych jeno twórców w takiej harmonii spotykane, składają się pierwiastki: właściwa realistom i zwłaszcza humorystom, a u Lemańskiego znajdująca poniekąd wytłomaczenie we wspomnianej wyżej fascynacyi, zdolność indywidualizowania najdrobniejszych szczegółów, chwytania ich oznak najcharakterystyczniejszych, najkonkretniej wyłącznych,—oraz cechująca liryków syntetyczna wyobraźnia poetycka, wyczuwająca związki ukryte zjawisk i umiejąca jednoczyć wszystko w całość żywą o perspektywach nieskończonych.

Pierwiastki te ujawniają się u Lemańskiego odrazu w formie—ścisłej i pierzchliwej zarazem, wyrazistej i falującej. Gwoli owej indywidualizacyi szczegółów, ma on obrazy, porównania, przenośnie, zdolne raz na zawsze wyryć rzecz w pamięci czytelnika, ma niesłychaną nieodzowność wyrażeń (propriété des termes), ma słowa „wszech kolorów i wszech dostojeństw", bądź wydobyte z zapomnienia czy z gwar ludowych, bądź—gdy potrzeba było—stworzone.

Mimo ogromnej skali tych środków, sięgającej od najtrywialniejszej rzeczywistości po najwyższe szczyty poezyi, nic się w bajkach Lemańskiego nie kłóci, nic nie razi, najnieoczekiwańsze zwroty, słowa, obrazy, dzięki owej in-

tuicyi syntetycznej, przybierają cechę prostoty, łatwości, naturalności, konieczności, wszystko jest na swojem miejscu, wszystko potęguje jeno wrażenie, wszystko zlewa się w styl energiczny, odrębny, dla którego nie znajduję lepszego przyrównania nad znane Gautier'owskie w studyum o poezyi Baudelaire'a: do owych tkanin wschodnich, kędy nici jedwabiu i złota mieszają się z twardą, krzepką przędzą konopną.

Wiersz Lemańskiego winienby stać się przedmiotem studyów dla młodych poetów, zwłaszcza dla żądnych *vers-libre'*yzmu. Jest to właśnie wiersz wolny *(vers polymorphe)* w najszerszem słowa znaczeniu. Olśniewa w nim poprostu bogactwo, swoboda i dźwięczność rytmów—nieuchwytnych, zmiennych, ruchliwych, podążających wiernie za konturem treści, naginających się do każdego odcienia myśli czy uczucia, ówdzie lapidarnie twardych, gdzieindziej szerokich, organowych, indziej jeszcze miękkich, rozełkanych, lub, naodwrót, figlarnym, tanecznym podbiegających krokiem. W prawdziwą jakąś „nieskończoną" zlewają się one melodyę.

Poetycka, symboliczna bajka Lemańskiego wyszła zeń, jak Atene z głowy Zeusa, w pełnym rynsztunku, i w chronologii rodzaju literackiego

nowa od niej znaczyć się winna era. Odtąd niedość już obmyśleć anegdotkę i wyprowadzić z niej sens moralny, albo też wynaleść „dowcipną“ analogię między człowiekiem i zwierzęciem, — odtąd, aby pisać bajki, trzeba przedewszystkiem być poetą.

ADOLF DYGASIŃSKI.

(ZAMIAST NEKROLOGU).

W epoce, która zgasiła, zda się, wszelkie zapały szczere i bezinteresowne, był entuzyastą do głębi serca i do ostatniej życia chwili. Na wrzawliwem targowisku literacko-dziennikarskich egoizmów, spółzawodnictw, obłud i kompromisów, zachował do końca czystość duszy, prawość charakteru, męską odwagę i szlachetną otwartość.

Jako twórca, miał—że użyjemy słów Guyau—wieczną nowość wyobraźni, wieczną świeżość wrażeń, wieczne dziecięctwo duszy, których tryumf—czasem świadomy, częściej bezwiedny—nad zacieśniającemi widnokręgi, takiemi czy innemi doktrynami obdarzał wszystkie, nawet mniej doskonałe jego rzeczy jakiemś dziwnie rosistem tchnieniem życia.

Jako artysta, nie uważał nigdy literatury za fach, za rzemiosło, za sposób zarobkowania,

nie pisał nigdy „jak maszyna“, dawał tylko wtedy, gdy miał co do dania, tworzył tylko, nigdy nie „po-tworzył“.

Dla tego, do końca pozostał młodym; dla tego, u schyłku żywota, mógł zbogacić piśmiennictwo jednym z najpiękniejszych swych poematów, owemi bojanowsko prostemi, a tak bezbrzeżnie i bezdennie, jak życie samo, symbolicznemi „Godami życia“; dla tego, nie potrzebował—jak pewni „starzy“, z trwogą i niechęcią patrzący, z punktu widzenia misy, na powstawanie nowych pokoleń twórczych—obawiać się ich nadejścia; dla tego, drogim nam był i blizkim zawsze, droższym może i bliższym niż niejeden z rówieśnych; dlatego szczyciliśmy się, że ostatni zamierzony swój utwór (owe wspaniałe „Dęby“, których, niestety, już nie dokończył) zechciał *Chimerze* przyobiecać; dla tego, gdy odchodził, z głęboką i serdeczną żegnaliśmy go żałością.

Inni wdzięczni mu byli, lub wdzięczność byli winni, za zasługi naukowe, pedagogiczne, publicystyczne, obywatelskie;—my czciliśmy go i kochali jak rzadki wzór pełnego, jednolitego w życiu i w twórczości człowieka, oraz jako twórcę wielkiego, nowego, samoistnego, ciągle naprzód i ciągle w głąb' się posuwającego.

Był to jedyny może w swoim rodzaju malarz i piewca *życia*, — nie chłopów, nie zwierząt, lecz życia, jednego, powszechnego, wszystko ogarniającego, przelewającego się jednako przez wszystkie zjawiska i będącego najwyrazistszem snadź uzewnętrznieniem i najlepszym dowodem jedności bytu.

Pierwsze „nowele zwierzęce", w których Dygasiński wyprzedził różnych sławnych Kiplingów, a które w swoim czasie takie u nas wywołały zdumienie, że jeden *Przegląd Tygodniowy* śmiał je drukować, były niegorszemi, może lepszemi od Kiplingowskich obrazami bardzo pulsującej, pozwalającej wyczuwać ukryte głębie, ale jednak zewnętrznej raczej strony życia.

Mnogość zjawisk zasłaniała jeszcze prąd jedyny i powszechny, za szczegółami ginęła poniekąd istota rzeczy — i ztąd, przy współdzialaniu doktryn przejściowych, powstawać mogły pewne zbłąkania się na migotliwej zdarzeń powierzchni, pewne omyłki we wnioskach i uogólnieniach, pewne płytkości w teoretycznym światopoglądzie, których przykładem jest, dajmy na to, ów słynny, acz co chwila w mimowolnych z dna duszy błyskach zaprzeczenie znajdujący pesymizm Dygasińskiego.

Ale gdy różni Kiplingowie pozostali w miejscu,

nie zdołali wyjść z granic jakiejś aposteriorycznej, ku zewnętrzności raczej zwróconej *psychologii* życia, on rozrósł się niby dąb krzepki, spotężniał, wyogromniał, ramiona wyciągnął aż ku słońcu, korzenie zapuścił aż ku dnom, aż ku prażródłom życia, aż ku jego istocie; gdy oni zatrzymali się w pewnej, bądź co bądź, anegdotycznej opowiadawczości, w sferze zmiennych i przemijających faktów, on, odsłaniając, przez cudownie intuicyjną, eliminującą wszelkie zbyteczne szczegóły syntezę, wiekuisty, jedyny, niezmienny prąd życia, w eposowy,—co mówię? — w przedhomeryczny jakiś, orfeuszowski czy bojanowski uderzył ton, w którym prostota największa z największą wiąże się głębią.

I dostaliśmy „Gody Życia", ten ostatni testament autora, ten klucz do całej jego duszy, ten hymn promienny, „otwierający Życiu dłonią przeczystą bramy nieśmiertelności..."—I żal niknie, bo żyje ten, co pieśń taką dał, i w duszy wzbiera podziw i radość, radość słoneczna...

JULIUSZ SŁOWACKI.

I. NAD MOGIŁĄ*).

Groza bierze przerywać ciszę grobu; groza tem większa, gdy w grobie leżą prochy tego, co gdy

...mówił pacierz tajemniczy
I o potomstwo wielkie prosił ducha,
To krzyczał z piersi—tak jak morze krzyczy,
A Bóg go słuchał tak, jak globu słucha.

Groza, aby martwy ten nie zrobił wyrzutu:

...Jam ducha w duchy wasze wrzucił,
A wy mnie chcecie z siebie wyrzucić językiem.

---

*) Mowa wygłoszona nad magicznym w swej ciszy grobowcem na cmentarzu Montmartre d. 3 Kwietnia r. 1898. Iż nic nie było w słowach tych do zmienienia, powtórzyliśmy je w *Chimerze* (z paryskiego *Wolnego Słowa Polskiego*) w pamiętnym roku, gdy Warszawa po raz pierwszy głośno obchodziła rocznicę śmierci poety.

Zresztą, nad mogiłą pieśniarza

Złote palmy—niewidzialną koronę
Spuszczą z chmur turkusowych, ze złotego nieba
Róż ognistych nasypią! Więc też nie potrzeba
Kaznodziei poecie!

Nie do grobu więc mówić nam, lecz stojąc tu sprężać serca i wytężać duchy, nasłuchiwać tęsknie a trwożnie, zali grób do nas mówić nie zacznie. Bo wieją nad nim szelesty i poszmery dziwne niby strun harfianych, bo widma jakieś i mary krążą tu w powietrzu, unosząc, niby odbicia i echa, to, co było najdroższem poecie. I oto „zkąd ten akord? gdzie ta harfa się odezwała?“

Cichy, wiatrzany a słoneczny, melodyjny a promienny, nieskończenia i tajemnic pełny, płynie zkądciś dźwięk *Eolion*, imię jednej z ostatnich, z epoki najotchłanniejszego marzenia datujących inkarnacyj ducha poety. I dźwięk ten rośnie, idąc, i potężnieje, niby zajęk dzwonu srebrnego, a wokół niego pogrzmiewają wstrząsające rozhuki rapsodów *Króla Ducha*, wrą i szumią oceanowe pogwary bezbrzeżnego morza *Genezis z Ducha*, drżą i tętnią i głos dają tajemnicze otchłanie *Wykładu nauki* i *Listu do Rembowskiego*.

A gdy wsłuchamy się w hymnową, dytyrambiczną tych głosów symfonię, oto jawi nam

się w olśniewającej chwale i królewskości oblicze ducha, które je wszystkie ujął, zaklął, ucieleśnił i w niewysłowną tę harmonię powiązał.

Królem był ci on, królem państw nieprzejrzanych, bogactw nieprzebranych, zastępów niepoliczonych. Obracajmy karty dzieł jego, tych annałów poczynających się od chwili, gdy wstąpił na święty tron poezyi, a ujrzymy, iż mocarzył nad wszystkiemi najsłodszemi upojeniami miłości, nad wszystkiemi najcięższemi bólami ludzkiemi, iż w dziedzinie największych porywów społecznych i narodowych ogromne słowa jego niby ciosy padały piorunowe, iż w zaczarowanym borze legend, podań, tradycyj panem był wszechwładnym i ukochanym. Wszystko to wrzalo w nim, falowało, niby szlachetne wino w opalowej czarze, a tęczowemi i gędziebnemi bijąc w górę wytryski, zdawało się do gwiazd niepoliczenia nowe na niebiosach ludzkości przydawać gwiazdy. Dusza jego była

Jak instrumentu cedrowa szkatuła,
Którą muzykant napełnił przelotem
Tonów—i zamknął napełnioną grzmotem.

Rozhukany hipogryf jego wyobraźni nie znał granic żadnych, ni zawad:

.....moje pałace
To dęby dziwnie szumiące

Nad ślepym jak wietrzne burze,
A moje sioła to w górze
Słońca, gwiazdy i miesiące,
Pełne tęcz i rajskich ptaków,
Które ślepemu się marzą.
Bo mój wiek tak złotą twarzą,
Jak w pieśni wędrownych żaków
Upiór, wygląda z ciemnoty
Pełny cudów...

A mowę, to berło mocarzy ducha, miał:

w jakieś anielskie kolory
Ubraną, która połowę
Słów zamieniała już w tony.

Ogarnął wszystko, co zgraję ludzką zajmuje, porusza i wstrząsa, dał wszystko, za co tylu innych jużby uwielbienie, miłość i chwałę zyskało.

Ale to mu nie wystarczało. Bo on, według słów Krasińskiego: „trzymał nakształt harfy eolskiej duszę swoją wyżej nad wszystkie dłonie ludzi, środ powiewów nieba“, bo on z pośród tych bogactw i przepychów tęsknie jednak

.....skrzydlate obrócił ramiona
Wschodowi—chciwy nowego żywota,

bo syrenie, nieodparte głosy wieczności i nieskończoności tak rozśpiewały mu się w duszy,

iż, jak legendarny król Kofetua, rzucił wszystkie swe skarby, wszystkie swe bogactwa, wszystkie swe moce pod bose stopy wzgardzonej i odpychanej wśród ludzi żebraczki, której oczy patrzą wiecznie w dal, w nieskończoność, w niedojrzaność, w zagadkowość: pod stopy idei. Lecz nie tej samozwańczej, która ułamkowe i efemeryczne tworzy doktryny, jeno owej platońskiej, przedwiecznej i kresów nieznającej, która wiekuisty rytm bytu i ducha w tajemnem ukrywa swem łonie. Ukochał ją —i w chwili tej okazało się:

.....jak są różne przed prawdy mistrzynią
Orły—choć wszystkie jeden hałas czynią.

Oto duch, sprężony całą siłą upragnienia, całą potęgą niezwalczonych, nostalgicznych tęsknot ku pierwopoczątkowi swemu i ku najwnętrzniejszej swej istocie, zaprowadził poetę na skały oceanowe, na owe jedynie chwilowemi odblaski złocące się urwiska pośród otaczającego nas groźnego *mare tenebrarum* — i tam przed olśnionemi jego oczyma rozsłoniła się olbrzymia wizya, niby gwiazd ćwiekami do niebios przybita sklepienia, wizya wiekowych dziejów ducha, metamorfoz jego stopniowych i celów ostatecznych. W uszach rozegrzmiał mu groźny i tajemniczy śpiew:

Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny, jak liczny wróg,
I stworzysz świat, jak tworzy Bóg;
Ale nie świat szalonych scen,
Lecz nikły świat, jak ze snu—sen.
I złamiesz świat, i pójdziesz wbrew
Wojskami mar przeciwko ciał,
I będziesz myśl przemieniał w krew,
Nam dawał moc i od nas brał;
I będziesz król... lecz będziesz sam,
Albo więc idź, albo się złam...

Poeta nie złamał się, złamał natomiast wszystko, co w nim było słabością, pychą, miłością własną, zgodził się na samotność, na odrzucenie, na szyderstwa i potwarze, i poprowadził wojska tego, co pośród ludzi „marami" się zwie, przeciwko wojskom ciał, które snadź właśnie są marami w obliczu wieczności.

Podobnie jak ów drugi olbrzym myśli, Hoene-Wroński, leżący również tu, w ubogim grobie na jednym z paryskich cmentarzy, ogarnął całość bytu i ujrzał, że świat nie jest chaosem oderwanych zjawisk i wypadków, że wszystko wiąże się w nim, sprzęga, z jednego wypływa praźródliska i ku jednym finalnym dąży przeznaczeniom, że jedynie w krysztalne tego praźródła za-

patrzywszy się tonie pojąć można znaczenie, rolę i charakter każdego poszczególnego fenomenu, i że najwyższem, orficznem zadaniem poety jest zamknięcie w swych tworach tego dna rzeczy, tej praistoty, tej esencyi, w której wszystkie zbiegają się i z której wszystkie w nieskończoność rozchodzą się łańcuchy. Porzucił wszystko i stanął, niby nowy Jakób, do walki z aniołem.

I powstały te bezdenne, tajemnic pełne rapsody *Króla-Ducha,* powstały te hermetyczne po dziś, lecz brzemienne wielką przyszlością nowe Apokalipsy próz genezyjskich, powstały wreszcie, gdy poeta od istoty ku pojedyńczym zjawiskom jął zstępować, takie wiek swój—i nasz nawet być może—wyprzedzające poglądy, jak np. pisemko *O potrzebie idei.*

Z temi trąb cudownemi głosami odchodzi
I znika nam na zawsze z oczu...

—jak śpiewa chór o królu Jagielle w ułamku *Zawiszy Czarnego.*

Ale zanim odszedł, ileż starć, ileż bólów, ileż żółci i nienawiści znieść musiał. Wszystkie zbyt poziome dusze, nie mogące pojąć tych niezmiernych widnokręgów, wszystkie samolubstwa, wszystkie zarozumiałości weszły w sojusz braterski przeciwko temu, który burzył gmach nędzy

i płaskości dusznej, wyganiał z ciepłych zakątków i utartych dróg i chciał „zjadaczy chleba w aniołów przerabiać“. Przewidywał to poeta:

Prędzej czy później deszcz piorunów lunie
Na orła, który słońce miał na oku.
Na mnie—żórawia z wyciągniętą szyją
W przyszłość—pioruny Boże jeszcze biją.

Niekiedy jednak nadmiar nędzy, nadmiar zniewag, nadmiar szyderstw i napaści święte w nim budziły oburzenie:

Zgroza! lokajstwo w zbrojach, na oblicze
Włożywszy hełmy, staje mi na drodze—

woła w jednem miejscu. Gdzieindziej z jakąż goryczą mówi przez usta owego nieziemsko pięknego króla Sparty, Agisa:

Dajcie wody lustralnej! W tę pozłotowinę,
Miesiąca zapatrzony, śniłem dziwne cuda.
Kleomen! Dajcie wody—lepiej mi bez luda.
Jestem wszakże człowiekiem i mam ludzkie cele.

A gdzieindziej jeszcze, z jakąż rezygnacyą zdaje sobie jasno sprawę z nieprzyjaźni świata i z zupełnego swego opuszczenia.

„Mówię to po rozwadze głębokiej, a nie dla chwały własnej—mówię, abym nie zataił przed

światem mocy Bożej — pewny, że to wyznanie w wieku dzisiejszym ujmie mi cześć w obliczu świata, który chętnie one rzeczy szalbierstwu albo chorobie zwykł przypisywać, sądząc, że ujmują powagi rozumowi i stają na drodze cielesnym i ciągle w górę idącym usiłowaniom narodów".

Ale, raz wybrawszy drogę, nie cofnął się z niej.

.....vo per vie men calpestate e sole
(więc dróg się trzymam dzikich i samotnych),

powtarzał zapewne za Michałem Aniołem. Ufał w przyszłość:

Czekaj—wstaniemy oboje po latach,
Gdy błysną łuki tęcz nad okolicą!
Wstaniemy razem z wielką jaką zgrają
Harfiarzy, co jak anioły śpiewają,
Czekajże, liro, śpij!

Przyszłość ta do dziś nie nadeszła. Nie dziw, że poeta nie był zrozumiany przez współczesnych swych, nie dziw, iż miał w nich słuchaczy głuchych lub nawet wrogów, klątw i urągania pełnych:

.....taki jest wieczny
Wielkich duchów na ziemi ciągły spazm serdeczny.

Nie dziw — nie mówiąc już o *Królu-Duchu* lub *Genezie z Ducha*, które dla rówieśnictwa na

siedem, zda się, pieczęci zamknięte były—iż nawet rzeczy, w których poeta bliżej ziemi zstępował, miast wielbicieli wrogów mu czyniły. Chodzono po powierzchni, on ku głębiom wołał.

Czyliż mógł go zrozumieć naród, „który stał przewodnikiem i wzorem ludów, a zszedł na małego naśladowcę innych narodów“, gdy poeta, karcąc rodaków, że „we własnym duchu twórczość swą postawili pod ideałem *kolorowego ułana*“, stwierdzał, iż „taka bezwładność ogarnąć musi powoli masę narodu, która ciągle ku celom ostatecznym nie jest jako morze przez gwiazdę miesięczną podnoszona?“

Złorzeczono mu lub szydzono, czytając zdania następujące:

„.....nad *ideałem ułana,* nie zniszczywszy go wcale, owszem świętością go celu podnosząc, postawić trzeba wyższą ideę prawdziwą, matkę czynów, któraby, w niebo prowadząc ku celom ostatecznym, wskrzeszała pył drogi, po jakim stąpa“.

„Bóg bowiem chce Polski, aby czyniła wysokość między wysokościami, do której dążą w ideałach inne narody“.

„O Wy! w narodzie... którzy w kontrakcie społecznym albo w jezuityzmie albo w konstytu-

cyjnych machineryach szukacie sił waszych... dlaczegóż nie pomyśleliście o wyjęciu z dusz waszych dawnej polskiej idei, która była *zbudowaniem kraju na wolności Ducha ludzkiego z zastrzeżeniem wolności dla wszystkich świętych z ducha zaprzeczeń*, a która bez zgody duchów trwać w żaden sposób nie mogła".

„Cudów pragniesz? lecz te będą w rozbudzeniu się duchów, w objawieniu się nagłem naszej *wewnętrznej polskiej natury*, która teraz oszukaną jest i uśpioną brzękiem różnych opinij".

„Nie lękaj się! że jako dziecko w początkach będziesz szczebiotał pomiędzy ludami, nie mogąc zrazu wytłumaczyć się wyraźnie z zapałów twoich".

„Ideą podbijaj Duchy narodów, aż cię ukochają dla wielkości i anielstwa celów twoich! A wszyscy dopomogą do czynu".

„Któż pomoże ludziom niepotrzebnym, którzy oświadczają wyraźnie, iż chcą dom swój na to tylko odebrać, aby w nim używali dostatków i wczasów albo czynili rzeczy prawom innych narodów podobne?"

„Twarz swoją duchową wymaluj przed narodami! — a żaden lud nie zaśnie, ale westchnie, aby się twarz ta ciałem zjawiła..."

„Oto już opinią jest, że myśleć nie umiesz,

a dobry tylko jesteś do korda, jak gdybyś nie wziął testamentu żadnego po Ojcach twoich i nie wiedział o żadnym Ducha polskiego rozkazie!“

Dwóch ludzi, podobne, nieledwie identyczne, w tym samym prawie czasie, wygłaszało zdania: bardziej ściśle, bardziej filozoficznie Hoene-Wroński, bardziej tęczowo, bardziej gędziebnie ten, nad którego grobem stoimy. Obaj nietylko przez współczesnych niezrozumiani i odepchnięci byli, lecz po dzisiaj, mimo lat 50-ciu prawie, jakie nas od chwili ich zgonu dzielą, zostali mytem, z którego złotolitej szaty szmat jakiś zaledwie tu i ówdzie po rękach ludzkich się błąka, a reszta ginie i rozpływa się w mroku niewiadomości... czy niechęci poznania.

Poszliśmy niby naprzód, ale snadź nigdy tak jak dziś nie byliśmy „zdrowi“ i rozsądni — i dla tego wszystkie one cuda ducha, które przed chwilą grób ten przed oczy nam przywołał, wydają się sędziom w państwie literatury, a za nimi i tłumom, — szaleństwem, zdziecinnieniem, upadkiem geniuszu. I chciałoby się z goryczą i ironią powtórzyć za Dantem:

„*O voi ch'avete gl'intelleti sani!*“

albo za naszym poetą:

O wy, którzy się nigdy nie spotkacie
Z prawdziwą twarzą waszego tu stróża!
Dla których żywot widzialny jest w chacie,
A Bóg w błękitach próżnych się zanurza,
Dla was są próżne tych czynów postacie,
Dla innych—ducha ton i straszna burza
Owiewająca moją pieśń...

Przyjdą snadź czasy, gdy jasność się stanie, gdy ludzie i ludy pielgrzymować snadź będą do tych ksiąg dziś prawie nieznanych. Kto wie?

Kto wie (powiada sam poeta)—*jak słońca przyjdą tysiącami!*

Dziś głucho jeszcze o tem. Słyszymy za to głosy nawołujące, aby proch ten święty, nad którym stoimy, do ziemi przenieść ojczystej.

Nie będzież to jednak, nie rzeknę świętokradztwem, lecz przynajmniej sprzeniewierzeniem się temu, który ducha wyżej cenił nad ciało, który w chwilach przedzgonnych marzył, aby po nim poszła do kraju przedewszystkiem ta „siła fatalna"? Nie wyjdzież z popiołów poruszonych głos:

Ciekawy byłeś lecz niezapłakany,
Nie ducha jego szukałeś, lecz kości...?

Przypuszczamy, że tym, którzy o drogie te prochy wołają, brzmi w duszy żałosny wiersz Danta o pozbawionej gwiazd takich krainie północnej:

„O settentrional vedovo sito,
Poichè privato sè di mirar quelle!“

Trzeba jednak te gwiazdy pierwej na niebach dusz rozżarzać. Do ciał, do zmysłów mówiąc, martwe i niepewne się tworzy bożyszcza, do duchów wołając—prawe, wiekuiste bogi. A poczynajmy zawsze od siebie, bo tylko to innym dać możemy, co sami posiądziemy uprzednio. Niechaj światłość ogromna, rozlana w tworach tego, którego dziś wspominamy, rozświeci nam dusze niby lampy alabastrowe. Wtedy przeleje się sama do dusz innych — i taka sercami wszystkiemi zatarga tęsknota, że skromny grób ten świecić nam w myślach będzie, jak góra z szafiru z ukrytem w łonie promienistem słońcem. A gdy, pątnicy, przyjdziem wówczas proch zabierać, będzie on już tylko znakiem widomym, symbolem tego, cośmy dawno wzięli sercem i duchem.

II. POWIEŚĆ NIESKOŃCZONA.

Cheruby z mieczami z łuczywa, w przyłbicach z papieru złotego, oszyldwachowały sławy wysokiej kaplicę i zająkliwemi głosy nawołują wokół na uroczyste święto — albowiem sto lat minęło od dnia narodzin Wielkiego...

Jarmarczny gwar — w kramach okólnych przekupnie zachwalają obrazki, biuściki, medaliki — roznosiciele natrętnie wciskają broszury okolicznościowe — wędrowni aojdowie zawodzą chętnym spłodzone *ad hoc* dytyramby, hymny i treny—mijają się chorągwiane i wiankowe procesye burmistrzów, profesorów, rewolucyonistów, studentów-zapaleńców, przedstawicieli ludu, tych wszystkich, którzy Go albo nie znają, albo do dziś nie rozumieją—mowy strumienistą toczą się rzeką, wszystkie komunały, wszystkie najbardziej z Niego wyszarzane cytaty, wrzawa jałowa bankietów i referatów — albowiem sto lat minęło, odkąd na ziemię tę zstąpił...

Czemże stulecie dla Niego, Wiekuistego, i dla Jego dzieł nieśmiertelnych? Mgnieniem tylko... Dla ludzi przemijających jest ono czemś poważnem, imponującem, kwantytatywnem, jedynką z dwoma aż zerami, czemś szanowny przypominającem kapitał—wiekiem całym...

PO WIEKACH przystało ludom załatwiać ze swymi Wielkimi rachunki—i ztąd to bębnów łoskotanie, ztąd owo tłumów spędzanie, ztąd owa wrzawa odpustowa. *Po wiekach* — nie inaczej, nie w 5-ym, 20-ym czy 77 roku, lecz koniecznie po upływie jakiejś cyfry z kilku zerami.

Może stuleci aż potrzeba, by się na wielkie *kwita* z Wielkimi zdobyć można?

*

* *

Sto lat minęło od chwili, gdy zstąpił na tę ziemię...

Sto lat bolesnych i najwznioślej tryumfalnych zarazem, wielka powieść samotności i razem potężne epos coraz wyżynniej wzlatującego i olbrzymiejącego ducha!

„Powieść nie skończona“... zanotował proroczo poeta na pierwszym granicznym a żałobnym słupie żywota, który zwie się *Godziną myśli*. Powieść nie skończona—brzmi, z mocą, bez rezygnacyi, i z tego, na drugim schyłku życia, tajemniczego, nienazwanego, miedzowego kopca, na którym „podobrusowy kwiat“, „wichrem nieszczęść zbity“, wielki obrachunek z duchem swym czyni... Nie „wyatłasowił“ mu kraj rodzony drogi życiowej—ale słusznie za tę twardość ziemi ojczystej dziękuje Bogu Norwid, bo daje ona Kró-

łom Duchom moc i na stal coraz hartowniejszą ich przekuwa. Życie całe „kruszyło mu się serce smętne, że nikogo nie miał ze szlachetnych“, ale, śród tej ponurej dla serc stroskanych ciszy, rósł i wyzwałał się duchem nad pojęcie, od najwyższych człowieczeństwa poziomów aż ku boskim gdzieś pograniczom.

Powieść nie skończyła się i po śmierci nawet. Boleśniejszą od wszelkich bolesności życiowych, tragiczniejszą od wszelkich tragizmów ludzkich jest potworna, zaiste, dola przebogatych, bezcennych postumów, tylu niewysłownych arcydzieł, tylu apogeów snadź Wielkiego Ducha, który odszedł i już nic dla nich nie mógł. Za pośpiesznie i niedość może uważnie segregowane, gwoli nakazanemu *autodafe*, przez przyjaciela, włóczone w workach, lokowane po strychach, rozpraszane po różnych rękach, darte, nieszanowane, poprawiane przez wujów, przepisywane niedołężnie a zaprzepaszczane w oryginałach przez panienki,—skarby te w szmatkach i strzępach zaledwie się dochowały. Ile ich zatraciło się w ciągu piekielnej tej, zaprawdę, Odyssei, nikt dziś nie powie. I tego wszakże, co pozostało, dość, aby poetę w twórców Walhalli między najwyższymi i najpierwszymi postawić.

Ale powieść jeszcze nie skończona. Oto nad-

chodzą wydawcy, krytycy i historycy literatury. Oto pierwsi przebierają, kawałkują, szarpią, okaleczają, niedoczytują należycie, czynią z Pnyxów — onyxy, z kolosów — kolory, streszczają wiersze na własną prozę, wahają się, co z arcydziel ogłosić a co nie „z pożytkiem dla społeczeństwa i korzyścią dla sławy autora“. Oto wreszcie ten z nich, który innych wyprzedził i któremu jednak wdzięczność gorącą za to, co dał poznać, winniśmy, usprawiedliwia się *pokornie* przed publicznością, że śmie jej dawać owe rzeczy mało znanego poety!!! Oto dalej pierwsi krytycy i historycy, „z ducha wytrzeźwieni, rozumni“, widzący w tym „śpiewaka zachwytu pełnym głosie“, w tych „widzeniach od zmysłów odchodzącego wieszcza“—chorobliwość jeno, mistycyzm czyli głupstwo, waryacyę lub pozę, i odsądzający najgenialniejsze ducha ekstazy od wszelkiej wartości poetyckiej. Oto wreszcie następni, którzy już sami nawet nie czytają porządnie, ale na wiarę powtarzają inwektywy i napadają niemniej zajadle na „okręt Jasności płynący ze świętymi“.

Tłum słucha — i chętnie nie rozumie — i nie czyta — i nie zna — i olśniony zaledwie a osłupiały niekiedy przed wyobraźnią, co:

...złotemi rozkwitała farby
I kładła się jak tęcza na ksiąg białej karcie,

uznaje sztukmistrza, fajerwerków czarodzieja, języka i rymów majstra, — ale ducha nie widzi.

A gromady zwolenników? a roje wielbicieli? Niestety, większość ich „pieśń, co aniołowie dają, za pościel kładzie i wezgłowie“, większość woli jednak „pozostać z poetą na ziemi“, większość zadowala się wyszarpnięciem jakiegoś strzępka czy ułomka na poparcie swych patryotyzmów, heroizmów, rewolucyonizmów, ludowości, konspiratorstw—albo też swych sentymentalizmów czy megalomanij—ale ducha całego nie widzi.

„Król duch! Król duch!“—krzyczą jedni (do jakichż mizeryj nie przylepiano nieraz cherubowej tej nazwy!)—ale gdyby ich kto spytał: jaki? napewno nie znaleźliby na ustach wyrazu.

Drudzy rozrzewniają się nad tym, co „na sztandarach jak pies się położył“, lub piorunują— „biada, kto oddał ojczyźnie pól duszy“, ale zapominają, że, by dać, trzeba naprzód mieć duszę, *własną*, nie przeczuwają nawet „potrzeby idei“ najwyższej, twórczej, w patryotyzmie, i snadź za bluźnierstwo gotowiby poczytać poecie jedną z najwznioślejszych jego modlitw:

A jednak ja nie wątpię—bo się pora zbliża,
Że się to wielkie światło na niebie zapali,
I Polski ty, o Boże, nie odepniesz z krzyża,
Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali.
Dzięki Ci więc, o Boże—że już byłeś blisko,
A jeszcześ twojej złotej nie odsłonił twarzy,
Aleś nas, syny twoje, dał na pośmiewisko,
Byśmy rośli jak kłosy pod deszczem potwarzy.

Inni, dla których

...żywot widzialny jest w chacie,
A Bóg w błękitach próżnych się zamurza,

posługują się, niby tanim bilonem haseł praktyczno-idealnych, ułomkami o „niesieniu oświaty kagańca“, albo o „duchu wiecznym rewolucyoniście“, ale nie są zdolni pojąć budowanych przez poetę „sfinksowych posągów przyszłości“, nie czują, że, spraktyczniając wyrwaną zeń cytatę, częstokroć przeciwko najistotniejszej jego stają treści, nie śni im się nawet, że „bezwładność ogarnąć musi powoli masę narodu, która ciągle ku celom ostatecznym nie jest jako morze przez gwiazdę miesięczną podnoszona...“

Wszystkie prawie najwyższe piękności, wszystkie najstrzelistsze myśli i sny poety, wszystkie zwłaszcza owe „schyłku dnia ważniejsze czyny,

wielkie i smętne jak słońce zachodnie“—są do dziś dla narodu, który Go wydał, martwą literą. Nikt—z wyjątkiem snadź najnieliczniejszych jednostek—całego jego ducha nie widzi.

A tymczasem zbiega oto sto lat od chwili, gdy duch ten na ziemię naszą zstąpił — więc w imię jedynki z dwoma zerami oto bębnów łoskotanie, oto tłumów obojętnych spędzanie, oto zarobki okolicznościowe, oto wrzawa jarmarczno-odpustowa, oto próba uroczystego *kwita* z tym Wielkim.

Nie!—acz gorzkie i palące to słowa, wyrzeczmy je śmiało i otwarcie — nie jesteśmy jeszcze dziś godni, nie mamy jeszcze prawa iść z hołdem i czci wyrazami.

I nie pomogą tu nic pomniki, posągi, biusty, medale i wydawnictwa okolicznościowe. Dzisiejszy obchód setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego nie będzie nawet próbą generalną, słabym przedwstępem do jakiegoś innego, istotnego, olśniewającego jubileuszu przyszłości.

Dopiero gdy w większości dusz stanie żywy posąg duchowy poety, gdy „się w sercach, w śnie pokaże“ ów „człowiek dobrej woli“, gdy w narodzie zmartwychwstannie zakiełkują najgłębsze, najwiekuistsze, rzucone przezeń ziarna, wtedy—nie prędzej—„wielkie rozwidnienie“ rozleje

się, i w łunach jego, mimowoli, samo przez się, bez urządzeń i pomocy sztucznych, bez wyczekiwań setnych rocznic, może nie w żadną rocznicę nawet, lecz w jakiś wielki DZIEŃ ZAPAŁU, odświęci się jubilacyjna, radosna uroczystość hołdu, czci i umiłowania...

Wtedy dopiero.

Tymczasem—„powieść nie skończona“.

SZTUKI PLASTYCZNE

I.

KILKA SŁÓW O KRYTYCE.

WYSTAWY ZBIOROWE.

SZTUKA STOSOWANA.

KARTY POCZTOWE.

KOLEKCYONERSTWO DZIEŁ SZTUKI.

OPIEKA NAD ZABYTKAMI SZTUKI.

KOŚCIÓŁ W JUTROSINIE.

NOWE POLSKIE EX-LIBRISY.

SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH.

ESTETYKA MIASTA.

KILKA SŁOW O KRYTYCE.

Po krytyce, która na dzieło sztuki plastycznej zapatrywała się z punktu widzenia historyozofii, filozofii, tematu i poniekąd znaczenia wnętrznego, nie zwracając zupełnie uwagi na plastyczne ich urzeczywistnienie, doszła do władzy krytyka czysto fachowa, krytyka techniki, wykonania, z pominięciem zupełnie tego, co jest właściwą istotą i celem sztuki.

Pojawienie się tej krytyki było poniekąd wynikiem przekształcenia się poglądów na sztukę u samych artystów. Z zapanowaniem realizmu i reguły, iż „wszystko jest dobre do malowania“, doskonałość faktury stała się wyłącznem pragnieniem i jedynym celem artystów. Ubóstwiono rzemiosło. Krytycy, odwiedzając pracownie, zaczęli zwolna zajmować się tem, co było jedyną troską artystów, i mówić o tem w swych sprawozdaniach. U nas, w szczególno-

ści, początkiem i źródłem tego zwrotu były oparte prawie wyłącznie na fachowych spostrzeżeniach artykuły Witkiewicza.

Jak każda nowość, doktryna ta z początku spotkała się z oporem, niezadługo jednak przemógł—jak zawsze—snobizm, i wytyczne jej punkta przyjęte zostały przez krytyków, nawet niefachowców, a potem przez publiczność. Dziś metoda mówienia o rzeczach, które ludzie fachu winniby sobie szeptać do ucha, zamiast wykrzykiwać je na środkach ulic, stała się zwyczajem ogólnym.

Krytyka ta, doktrynalna i nielogiczna, bo zajmująca się, zamiast celem sztuki, środkami do niego prowadzącemi, wywarła na tłum, czerpiący swoją wiedzę z dzienników, wpływ nader niepożądany, powiedziałbym, wprost zgubny.

Publiczność nakarmiona i opchana frazesami i terminami, których w dodatku dobrze nie rozumie, straciła całą szczerość, przestała interesować się tą jedyną rzeczą, która powinnaby ją zajmować w dziele sztuki: wrażeniem, uczuciem, wzruszeniem przez nie wywoływanem.

Zwolna rozwinęła się, a dziś wzrasta coraz bardziej, niezdolność zupełna do odczucia przed dziełem sztuki jakiejbądź emocyi szczerej i głębokiej. Nikt dziś nie umie milczeć przed niem chwili, nikt nie patrzy, aby odnieść jakiekolwiek

wrażenie, każdy przychodzi z poczuciem sędziego, mającego wydać wyrok o doskonałości lub wadliwości technicznej dzieła.

Ztąd obojętność zupełna w kwestyach sztuki, albo też entuzyazmy nieszczere, kończące się burżuazyjnem uwielbianiem, bądź tradycyjnych sposobików i pomadek, bądź krzykliwych, niby nowych, lecz płytkich prądów.

Umiejętność, znajomość wszystkich arkanów techniki, rzemiosła, jest niewątpliwie rzeczą nieodzowną dla artysty, krytyka jednak ani widza obchodzić one nie powinny. Dla nich istnieć winien tylko rezultat osiągnięty zapomocą tych środków i bez posiadania ich niemożliwy do urzeczywistnienia, ale w istocie swojej będący wypływem twórczości artysty, owocem jego duszy, realizacyą jego wizyi.

Sztuka jest jedna, odgałęzienia jej są tylko następstwem różności zmysłów, przez które odbieramy wrażenia. Wnętrzne wzruszenia będące ostatecznym wynikiem wrażeń odbieranych przez różne zmysły są, w gruncie rzeczy, identyczne. I sztuki plastyczne zatem, podobnie jak muzyka lub poezya, o tyle tylko są twórcze, o ile zdołają wzbudzić w nas, bądź świadome bądź instynktowe, poczucie nierozerwalnej istoty bytu, jednego nieskończonego życia potoku. To już wskazuje, że

sztuki plastyczne nie mogą być tylko niewolniczem naśladowaniem tego, co realiści czy naturaliści nazywają naturą, a co właściwie jest fenomeniczną jej powierzchnią, rozbiciem jej na poszczególne zjawiska, które w takiem oderwaniu realnego bytu nie mają.

Artysta musi patrzeć w naturę, nie po to wszakże, by kopiować ten zjawiskowy płaszcz, osłaniający jej istotę, lecz aby, dotarłszy do tej ostatniej, nauczyć się tworzyć w dalszym ciągu tak, jak natura tworzy, to jest, wiążąc każdy szczegół z całością bytu.

Powiedzmy dostępniej:—sztuka nie ogranicza się do biegłości technicznej, pozwalającej skopiować wiernie pierwsze lepsze zjawisko zmysłowe; jest ona czemś więcej: stylizacyą, harmonizacyą, transfiguracyą, kompozycyą, wreszcie — nie lękajmy się słowa—kreacyą, tworzeniem.

Większość artystów grzęźnie jeszcze w realizmie, czego dowodzi, nawet u zarzekających się słownie tej doktryny, wybór, najczęściej przypadkowy, odtwarzanego tematu.

„Jakąż wzgardę odczuwam“ — powtórzy za Voltaire'm każdy realista — „dla artystów, których powodzenie polega prawie zawsze na temacie.“ Zgodzimy się na to, z małem zastrzeżeniem: „jeżeli jedynie na nim“.

Lecz jednocześnie odpowiemy niemniej ostrą apostrofą Alfonsa Germain: „Jeżeli praca twa, artysto, zależy od przypadkowego spotkania, możesz zrobić dobry obraz, dzieła wszakże nie stworzysz nigdy.“

Bo porozumiejmy się. „Niegdyś“—zauważają słusznie Barlet i Lejay — „artysta, powziąwszy z góry myśl, szukał dla niej wyrazu zewnętrznego; dziś (leniwszy umysłowo—dodałbym—lub uboższy w myśli) szuka idei poza sobą—w naturze; niegdyś sztuka uganiała się za formą dla Ducha, dziś chce wykrzesać Ducha z Formy“. Do tego właśnie i jedynie dąży, przetwarzając stylizując, harmonizując, komponując.

„Ale“—powie niejeden z artystów—„za pomocą tych wszystkich sposobów mogę stworzyć dzieło piękne z najbłahszego tematu—co dawałoby mi prawo do tem większej chluby“. Chluba, odpowiem, z przezwyciężonej trudności, która nie ma nic wspólnego ze sztuką. A potem, czy trudność ta zawsze i rzeczywiście przezwyciężyć się daje?

Jeżeli przyjmiemy, że Piękno jest objawieniem się Istoty rzeczy w materyalnej ich formie, wcieleniem Idei, Słowa, w formach natury, manifestacyą nieskończoności w skończoności; jeżeli zgodzimy się, że celem sztuki jest realizacya tego Piękna,

albo — jak subjektywniej to objaśniają Barlet i Lejay—„rozbudzenie przez wrażenia rzeczywistości wszystkich wzruszeń duszy, rozżarzenie, rozentuzyazmowanie i w końcu porwanie jej aż ku wzniosłym szczytom Idei“ — to, czyliż, aby dojść do tego wszystkiego, traktując przedmiot błahy, nie potrzeba nieskończenie więcej talentu, wysiłków, niż przy temacie bardziej dobranym i bardziej odpowiednim? Istota, idea, nieskończoność mogą się objawić—przystaję na to—równie dobrze w ziarnku piasku, jak w Himalajach, równie dobrze w wiązeczce marchwi jak w katedrze gotyckiej, ale wydobyć je tam na jaw—trochę karkołomniejsza to sztuka, i wątpię, by ta trudność często była przezwyciężana. Złudzenie zatem, które może doprowadzić jedynie do przewagi „malowania“ (czy rzeźbienia) nad sztuką, „kawałka“ nad dziełem.

Zresztą, dążąc stale do uproszczeń w technice, do zaniechania zbyt grubych warstw farby, do usunięcia sztuczek, złudzeń wzrokowych, nadmiaru modelacyi, tak drogiej realistom, i zastępując wszystko to linią i plamą jedynie, miano—jak się zdaje—chęć wyrażać tylko rzeczy istotne, pozostawiając inne mniej ważne w niedopowiedzeniu. Czemuż nie zastosować tej zasady w wyborze przedmiotu?

Wiem dobrze, iż dotknąwszy tego punktu, będę miał przeciwko sobie większość malarzy współczesnych. Pomnę, że Millet oburzał się już kiedyś na coś podobnego. „Moi krytycy“ — mówił — „to ludzie wykształceni i ze smakiem, ja wszakże nie mogę wleźć w ich skórę, i ponieważ nie widziałem nigdy w życiu nic prócz pól, staram się wypowiedzieć, jak mogę, to, czego zaznałem, gdym wśród nich pracował“. Nieudane szyderstwo fachowca z profanów: bo któż wymagał, aby porzucił swoje pola? Wyobrażam sobie, że nikt. Ale zwracano mu niewątpliwie uwagę, że na polach, równie dobrze jak gdzieindziej, są rzeczy zasadnicze i przedmioty błahe. Trzeba było tylko wybierać albo być dość potężnym na wydobycie tego, co celem jest sztuki, nawet z rzeczy błahych.

Że wszystko czynimy zależnem od tej ostatniej zdolności, niechaj dowiedzie i to jeszcze, iż pierwsi gotowiśmy zawsze wystąpić przeciwko tak zwanej „literaturze“ (le littéraire) w sztukach plastycznych. Aczkolwiek ostateczne oddziaływanie dzieł wszystkich poszczególnych sztuk pięknych w duszy naszej wspólną znajduje receptywność, jednak, ponieważ każde odgałęzienie sztuki przez specyalny jedynie organ do tej magicznej retorty najwyższych syntez znajduje przy-

stęp, przeto każda sztuka musi mówić wyłącznie i jedynie swoim własnym językiem, musi używać wyłącznie właściwych jej środków i sposobów ekspresyi. „Literatura“ w malarstwie i rzeźbie oznacza chęć działania na widza inaczej jak przez oczy, t. j., przedewszystkiem przez myśl, a więc pośrednio. Odczuwa się to natychmiastowo, gdyż dzieło sztuki działając drogą należną wywołuje przedewszystkiem bezpośrednie, owładające nieodparcie człowiekiem wzruszenie, które można potem dopiero uświadomić i zrozumieć, podczas gdy, w cudze wkraczając atrybucye, budzi poprostu ciekawość, często nawet silny proces intelektualny, ale ani śladu jakiegobądź wzruszenia.

Zreasumują krótko wszystko, cośmy dotąd powiedzieli, trzy wybornie sformułowane przez Barlet'a i Lejay'a właściwości zasadnicze, nieodzowne dla artysty, oraz odpowiadające im trzy pierwiastki w każdem dziele sztuki.

Artysta winien być obdarzony:

1. *wrażliwością psychiczną,* czyli zdolnością ujmowania idei zasadniczych, przejmowania się poezyą rzeczy i ich duchem—a niemasz nic, coby go było pozbawionem;

2. *wrażliwością formalną,* czyli zdolnością ujmowania, w emocyonalnem ich znaczeniu, form, wziętych jako takie, bez względu na przedmiot, który mogą wyobrażać;

3. *zdolnością przystosowywania* idei do form i odwrotnie:

W prawem dziele sztuki musimy odnaleźć trzy pierwiastki:

I. *ideacyę,* czyli koncepcyę (lub lepiej mówiąc wizyę) Idei;

II. *wykonanie,* które nie ogranicza się do czysto technicznych rzeczy, ponieważ wchodzą w nie nadto: realizacya, czyli wcielenie wizyi, i odrębny styl, czyli właściwy artyście indywidualny sposób oddawania przedmiotów;

III. *kompozycyę wreszcie,* czyli układ przedmiotu, wiążący ideacyę z wykonaniem i harmonizujący ideę, wizyę, linie i kolory.

WYSTAWY ZBIOROWE.

Jesteśmy w zasadzie przeciwni wszelkim zbiorowym wystawom dzieł sztuki. Kilka tysięcy, jak w salonach paryskich, lub kilkaset, jak u nas, płócien i rzeźb, wyszłych z pod pędzla czy dłuta różnych artystów o najróżniejszych temperamentach, przekonaniach, sposobach wykonania, wytwarzają przerażający chaos, w którym nietylko przeciętny widz, ale nawet krytyk i znawca, w skutek prostego znużenia oka, zgubić się mogą.

Każdy z artystów wie, jak groźne są sąsiedztwa na tych targowiskach sztuki, i to sąsiedztwa nie rzeczy lepszych, lecz krzykliwszych, „efektowniejszych", które niekiedy wprost zabić mogą dzielo istotnej wartości.

Dziela sztuki wymagają zresztą ciszy, skupienia w widzu, a w tych kramach zatłoczonych gwar panuje straszliwy. Odwracam spojrzenie

od obrazu czy rzeźby i pragnę wesprzeć oko na czemś obojętnem, aby ujrzeć w sobie widziane przed chwilą dzieło. Tymczasem zamiast ściany lub harmonijnej draperyi, wzrok mój uderza coś zupełnie z oglądanym przed chwilą obrazem sprzecznego, co w okamgnieniu wytrąca mnie z nastroju i zmąca poprzednie wrażenie.

Barwy, linie, style krzyczą ze wszystkich stron, wydzierają sobie uwagę widza, kłócą się między sobą, walczą o byt zajadle—i człowiek przeciętny wyjść musi z wystawy z podobnie mętnem, niewyraźnem, szczegółu żadnego niepomnem wrażeniem, z jakiem wychodzi się z wielkiego, różnemi drzewy zagęszczonego lasu.

Uwagi te stosują się równie dobrze do muzeów dzieł dawnych, do owych olbrzymich szeregów sal, z których większa część zwiedzających—twierdzimy to napewno—wychodzi, mimo przyjaznej pomocy wyróżniających już wybitne rzeczy „przewodników“ i gwiazdek w różnych Baedeckerach, oślepiona, znużona, mrugająca oczami, bez żadnego istotnego, mocniejszego wrażenia estetycznego. A tam idzie się przecież z pewnem choćby najskromniejszem przygotowaniem, z pewnemi choćby najbardziej ogólnikowemi wiadomościami o niektórych przynajmniej arcydzielach, które się ma tam znaleźć,

z pewną *Ehrfurcht* wreszcie, wynikającą ze świadomości, że to jest muzeum, Louvre czy Galerya Narodowa, przybytek uznanych mistrzów, zbiorowisko omawianych w historyach sztuki arcydzieł. Tam normalny widz nie odnosi również żadnego właściwie estetycznego wrażenia, ale, przygnieciony świadomością uznania wieków, gotów raczej *wszystko* uznać za zdumiewająco piękne, nie wyłączając nawet rzeczy historyczne dziś jedynie mających znaczenie.

Inaczej się dzieje na wystawach współczesnej, dzisiejszej sztuki, gdzie tłum odwiedzający żadnej już wskazówki, żadnego nie ma przewodnika, prócz smętnych bardzo i przez podejrzanych znawców pisanych wzmianek dziennikarskich, a dokąd nadto, wyćwiczony na bajecznej dezynwolturze tychże dziennikarzy w traktowaniu dzieł sztuki, przychodzi nie już z kornem do pewnego stopnia poddaniem, nie z chęcią odebrania jakiegobądź podnioślejszego wrażenia i rozkoszowania się niem, lecz z samozadowoleniem sędziego, który powie coś o tem, co widział, choćby właściwie nic nie miał do powiedzenia.

I na działalność artystów wpływają te stałe czy peryodyczne wystawy w sposób bardzo niepożądany.

Artysta przestaje właściwie pracować dla tego, aby tworzyć; pracuje dla tego, aby wystawiać. Jest, dajmy na to, w werwie, w rozmachu, drzewo jego marzenia rozrasta się szeroko, twórca czuje w sobie materyał na cały szereg dzieł większych i mniejszych—ale nie zabiera się do nich, lub nie kończy ich, bo i poco, skoro w wielkiej halli targowej, jaką jest np. Salon paryski, czy to największemu mistrzowi, czy poprawnemu zaledwie, bez śladu twórczości, rapino'wi (och, te powodzie rzeczy poprawnych! u nas bywają zresztą i niepoprawne) wolno wystawić tylko bardzo nieznaczną, ściśle określoną ilość płócien czy gipsów.

Ponieważ, dalej, w stłoczeniu strasznem, nieraz przepyszna, lecz niewielkich rozmiarów rzecz ginie, uchodzi uwadze widzów, w zabójczem sąsiedztwie kilkumetrowych „maszyn", więc ileż to razy artysta dałby zupełnie dobre dzieło, gdyby w odpowiednich zamknął je rozmiarach i nie silił się na ogrom. Przy peryodycznych wystawach, ileż to razy artysta, nie mając zupełnie rozpędu ani powodu wnętrznego do roboty, robi jednak, bo musi mieć coś w salonie. Pośpiechy, takie zwykłe, aby rzecz wykończyć na termin otwarcia, źle wpływają też niewątpliwie na jej wartość.

Przy stałych wystawach, inne znów szkodliwe strony. Właściciele sal wystawowych, nie chcąc mieć w nich pustki, zabiegają u artystów, a ci skłaniają się łatwo do wystawienia, skoro jest gdzie, i to pomiędzy innymi. Ztąd odwyknienie od dłuższego przetrzymywania dzieł w pracowni—i nieraz, rzecz, którą twórca, obejrzawszy jeszcze i jeszcze, w dłuższych czasu odstępach, doprowadziłby do większej w każdym razie doskonałości, idzie w świat, w postaci bynajmniej nieostatecznej.

Cóż na to poradzić? Ideałem byłoby wystawianie pojedynczego dzieła, lub, lepiej jeszcze, grupy dzieł, będących owocem jednego „drzewa marzenia“ u danego artysty. Widzieliśmy takie wystawy Odilona Redon'a, Klaudyusza Monet'a i wielu innych. Nic tam jedno drugiemu nie przeszkadza, rzeczy najwybitniejsze zarysowują się wyraziście, rzeczy drobniejsze, stopniujące wysiłek artysty ku tamtym, potęgują tylko ich wrażenie, a całość daje niesłychanie harmonijny i wyraźny obraz pewnego stanu duszy, pewnego okresu w twórczości artysty, pewnego marzenia w jego całkowitem rozgałęzieniu.

Jeżeli do takich idealnych wystaw dojść od razu trudno, niechaj będą ekspozycye pojedynczych artystów, choćby z rozmaitych okresów

ich działalności. I tu jeszcze duchowa postać twórcy zarysuje się wyraziście, i tu jeszcze różnice zaznaczać będą jeno rozwój taki lub inny, ale nigdy sprzeczać się ze sobą, albo przeszkadzać jedne drugim.

Niech wreszcie wystawia razem pewna grupa artystów, związana wspólnemi jakiemiś cechami i dająca gwarancyę wzajemnej kontroli nad wartością dzieł wystawianych.

Chodzi o to tylko, i o to koniecznie, aby raz usunąć te ohydne jarmarki, pełne tłoku, ścisku, z przewagą zabójczą rzeczy tylko poprawnych (a jak u nas i niepoprawnych nawet), ze stałem—jak widzieliśmy, na złe drogi wiodącem artystów — istnieniem, z peryodycznemi — co gorzej snadź jeszcze — nieodzownemi terminami, i z kupieckiem wystaw, przed wszystkiemi innemi względami, znaczeniem.

SZTUKA STOSOWANA.

Wrażliwość estetyczna nie jest rzeczą wrodzoną jedynie. Można ją rozwinąć w człowieku, który jej nie miał, można ją zabić w osobniku, jako tako nią obdarzonym. Obie te funkcye spełnia otoczenie i życie. Jeżeli w najdrobniejszych okolicznościach, w najbardziej codziennych życia szczegółach pozostawać będziem pod nieustannym wpływem brzydoty, możemy z czasem stać się zupełnie niezdolnymi do odczuwania piękna. Jest to snadź proste prawo nawyknienia.

Wzrastająca stale atrofia wrażliwości estetycznej w szerokich warstwach społeczeństw w tem właśnie znajduje swe wytłómaczenie. Życie codzienne otacza nas samemi brzydotami, samemi szablonami fabrycznemi, samemi trywialnościami. Żyjemy w miastach, kędy banalnie geometryczne kwadraty ulic zacierają wszelkie poczucie linij, oddaleń, szerokich horyzontów.

Mieszkamy w ohydnych szufladach pudełek zwanych domami, w pokojach wyklejonych wstrętnie banalnemi obiciami i wysłanych takiemiż kobiercami. Wszystkie sprzęty domowe, w pogoni fabryk za tanioścą, wyzbyły się zwolna szlachetniejszych kształtów, acz zdaje się ludziom tylko, że stały się przez to praktyczniejszemi. Po ulicach zacierają w nas do reszty poczucie piękna potworne szyldy i jaskrawo kłótliwe afisze. Weźmy książkę do ręki, jest to łachman psujący nam oczy niedołęstwem swych znaków drukarskich. Chcemy książkę oprawić, robi się to fabrycznie, według jednego, zazwyczaj możebnie najbanalniejszego modelu, bez względu na rodzaj, charakter i znaczenie książki. Zatraciły się pod wpływem drukowanych perkalików, wszelkie szlachetniejsze wzory i desenie. Wszelki ślad smaku, zręczności zaginął w wyrobach z gliny, drzewa i metalu. Nawet, pełna ongi finezyi, sztuka jubilerska, kładzie dziś większy nacisk na wagę metalu oraz ilość drogich kamieni, aniżeli na wyrób szlachetny, artystyczny.

Jest to kolosalny, niesłychany, zabijający zalew brzydoty we wszystkich sferach, warstwach, dziedzinach, okolicznościach i postaciach. W takiem otoczeniu muszą wyrastać pokolenia zupełnych anestetyków, którzy tak już zrośli się

z brzydotą okolną, że nie podejrzewają nawet całej jej ohydy.

Że zaś, kto nie czuje brzydoty, ten nie może odczuć i ocenić należycie piękna, więc nadeszła epoka zupełnej obojętności a nawet nienawiści ślepej dla wszelkiej twórczości, dla wszelkiego artyzmu, dla wszelkiej oryginalności.

Sztuka przestała wpływać na ludzi, i brakowi jej uszlachetniającego oddziaływania przypisać należy, obok innych przyczyn, to barbarzyństwo, tę surową brutalność, tę bezduszność, jakich objawy w społeczeństwach dzisiejszych co chwila stwierdzać się dają.

Z drugiej strony, praca, skutkiem usunięcia z niej wszelkiej indywidualnej inicyatywy, stała się dla pracownika ciężarem jedynie, zrobiła go ogniwkiem tylko w wielkiej maszynie, odebrała mu całą satysfakcyę z dokonanego dzieła i całą zasługę.

Została jeno gorycz i zazdrość względem tych, którzy tak mechanicznie pracować nie potrzebują, którzy jakiemś bardziej indywidualnem cieszą się istnieniem. W pracy takiej człowiek zwierzęceje, i wybuchy jego nienawiści do niesłychanej dojść mogą dzikości.

Wszystkie te fakta mieli na uwadze pierwsi, naprzód angielscy, a potem belgijscy i francuscy

wskrzesiciele sztuki stosowanej do wszystkich szczegółów i okoliczności życia codziennego, i William Morris np., zakładając swoje fabryki obić czy dywanów, albo swoją kelmskocką drukarnię, miał na celu z jednej strony rozbudzenie indywidualnej twórczości w robotnikach, z drugiej zaś, przez otoczenie człowieka samemi smacznemi, wytwornemi, pięknemi rzeczami, pragnął powoli uczynić sztukę i piękno integralną częścią życia, czemś, bez czego równie niepodobna się obejść, jak bez światła i wody. Cele oba, niema mowy, trudne do urzeczywistnienia, ale niewątpliwie bardzo podniosłe i dziś zwłaszcza wprost nieodzowne.

Z czasem jednak, propagatorzy sztuki stosowanej, snadź przez rozmiłowanie się w przedmiocie, który ich wyłącznie zajmował, jęli przypisywać jej zupełnie inne, samoistne znaczenie, twierdząc, iż niema różnicy pomiędzy nią a sztuką czystą, i że artystycznie wykonany kobierzec, czy wazon cynowy, czy oprawa do książki, jest takiem samem dziełem sztuki jak Gioconda da Vinci'ego, symfonia Beethowenowska lub poemat Danta.

Bałamutność tego twierdzenia sama rzuca się w oczy.

Sztuka czysta zajmuje się wiekuistemi, nie-

przemijającemi pierwiastkami w człowieku; sztuka stosowana ma za przedmiot ziemską stronę jego życia, działaniem swojem uszlachetnia i wysubtelnia ją, budzi tęsknotę ku temu, co daje sztuka czysta, i podnosząc w człowieku wrażliwość estetyczną, umożebnia mu odczucie i zrozumienie dzieł tamtej.

Jest ona zatem nieodzowna, jest pierwszym i koniecznym stopniem, ale znaczenie jej jest poniekąd przygotowawcze, lub raczej wychowawcze. Musi ona przyzwyczaić na nowo ludzi do piękna, przejąć ich wstrętem do wszelkiej brzydoty, jednem słowem uwrażliwić ich estetycznie.

Dla spełnienia tego zadania musi ona rozszerzyć się na cały obszar życia, ogarnąć wszystkie jego dziedziny, zająć całą przestrzeń, od najprostszych przedmiotów codziennego użytku aż do rzeczy leżących już na rubieży sztuki czystej, w metafizyczne, duchowe sięgającej dziedziny.

Co do istoty swej, musi ona przedewszystkiem być twórczą i oryginalną, bezpośredniem przekształcaniem życia na piękno, bezpośredniem wystylizowaniem i sharmonizowaniem tego, co mamy naokoło siebie.

Wszelkie zapożyczania jej wytworów zkądś z daleka mogą wywołać rozdźwięk zamiast har-

monii, wnosząc obce szczegóły w nieodpowiadającą im całość.

Zgodność, harmonia szczegółów z całością jest drugim, nieodzownym jej warunkiem.

Trzecim jest celowość rzeczy ozdobnej, nie mają to bowiem być zapychające jeno mieszkania zabawki, które prędko mogłyby znudzić się i wyjść z mody, lecz przedmioty użytku, przez to w pożądany na człowieka oddziaływające sposób, iż są piękne. Sama ozdobność powinna być bezpośrednim wykwitem i skutkiem ich zadania.

Społeczeństwo nasze, bardziej niż którebądź inne, potrzebuje takiego przygotowania przez sztukę stosowaną. Niestety, dotąd nie mieliśmy jej prawie wcale, tej własnej, tej twórczej, oryginalnej, a echa reform Morrisowskich czy francuskich dochodziły nas drogą wcale niepożądaną, w postaci handlarskich produktów zastępujących piękno niezwykłością i obliczonych na snobizm ludzki, w postaci ohydnych modernizmów, wytworzonych przez kawiarnie wiedeńskie.

W ostatnich czasach dopiero ruch jakiś samodzielniejszy w tym kierunku zaczął się budzić. W Warszawie, p. E. Niewiadomski, w broszurze poświęconej krytyce Tow. Zach. Sztuk Pięknych, ujął się gorąco za tym pogardzonym kopciuszkiem. We Lwowie zawiązało się

stowarzyszenie udziałowe artystów i miłośników sztuki stosowanej pod nazwą: Złoty Róg. W Krakowie powstało towarzystwo „Polska sztuka stosowana“, mające na celu szerzenie zamiłowania w tym kierunku. Wszystko to są usiłowania nader interesujące, gwałtownie potrzebne i zasługujące na najgorętsze poparcie.

Ale zwrócić musimy uwagę na różne błędne wyobrażenia, lęgnące się w dziedzinie tej nowej sztuki i mogące zaprowadzić ją na manowce.

We wszystkich u nas rozprawach o sztuce stosowanej słyszy się co chwila słowo „swojskość“, a względnie bardzo rzadko—słowa: piękno, twórczość, artyzm. Jest w tem pewne niebezpieczeństwo, bo w taki sposób sztuka stosowana, która, podobnie jak sztuka czysta, musi być *przedewszystkiem* twórczą, oryginalną, indywidualną, może łatwo wyrodzić się w niewolnicze naśladowanie sztuki ludowej, w uwydatnianie *par force* zewnętrznych pierwiastków etnograficznych, co nie jest bynajmniej jej zadaniem.

Czy nie lepiej byłoby zastąpić *swojskość* słowem *talent?* Pierwsza bowiem jest nieodzowną częścią składową ostatniego. Człowiek tak jest mimowolnie i mimowiednie związany całą cielesnością z własnym zakątem, że jeżeli ma talent, to nie może nie być swojskim. Człowiek z ta-

lentem, tworząc nawet wśród zupełnie obcego otoczenia, nada dziełom swym pewne cechy, które bezpośrednio zwrócą uwagę jego rodaków, a natomiast będą w pierwszej chwili niedostępne dla otaczających go obcych.

Talent jest zawsze swojski; przeciwnie, można być swojskim a nie mieć talentu. Przy ciągłem mówieniu o swojskości a rzadkiem wspominaniu talentu, obawiać się można, aby wystaw sztuki stosowanej nie zalały różne naśladownictwa sztuki ludowej, różne zlepki swojskich motywów, bez cienia twórczości indywidualnej.

KARTY POCZTOWE.

Słów parę o drobiazgu, który jednak taką powodzią rozlał się po świecie całym, tak przesiąkł we wszystkie warstwy społeczne, tak do najodleglejszych przedostał się zakątów, taką powszechną stał się modą, że z nieustannem—nakształt owej kropli, która wreszcie wyżłabia kamień—oddziaływaniem jego poniekąd liczyć się trzeba. Mamy na myśli obrazkową kartę pocztową.

Zrodziła się ta odrobinka początkowo z chęci uwidocznienia miejscowości, z której się pisze. Zwolna, do tego, że tak powiem, geograficznego, pamiątkowego czy reklamowego, rodzaju dołączyły się setki innych, i dziś niemasz prawie takiej rzeczy, którejby na karcie pocztowej znaleźć nie można.

Wszelkiego rodzaju emblemata, od czułych do uroczystych, od osobistych do szyldowych *ad usum* całych klas czy zawodów; szkice humory-

styczne lub pieprzne, karykatury; obrazki realistyczne, sentymentalno - rodzajowe, nastrojowe; stylizowane główki, kwiaty, linie; portrety znanych osobistości, wielkich artystów, sławnych aktorek; portrety własne korespondentów; kopie z dzieł sztuki; i t. d. i t. d.

Zastosowano do kart wszystkie sposoby reprodukcyi czarnej i barwnej: fotografię, litografię, foto- i autotypię, heliograwiurę, bodaj akwafortę nawet, a w ostatnich czasach i Szczepanikowskie czy à la Szczepanik odtwarzanie drogą tkacką.

Niezadowalając się kopiowaniem rzeczy istniejących, zaproszono artystów, malarzy i rysowników, do tworzenia specyalnych na te karty ozdób, winiet, znaków, szkiców i kompozycyj.

Powstały całe szeregi firm, wydających karty, zaczęły się współzawodnictwa konkurencyjne, zabiegi o wynalezienie czegoś nowego, niezwykłego, na których oryginalność czy dziwactwo częściej zyskiwały niż piękno.

I płynie ogromna fala tych świstków w świat, i ludzie, przypatrując im się, albo kształcą sobie oko i zmysł estetyczny, albo—co częściej bywa — nawykają do głupstw, brzydot, nieszczerych sentymentalizmów i pseudo-stylów. Niech ludzie zapalają się do kart, niech zbierają ich kolekcye

(lepsze nawet takie zamiłowanie, niż brak jego zupełny), byle z wyborem, z pogonią za rzeczami istotnie pięknemi, nie zaś liczbą lub rzadkością jedynie. Niech kupcy korzystają i odnoszą zyski z tego *engouement* publiczności, ale niech dają rzeczy mające wartość artystyczną, niech się zwracają do doskonałych malarzy i rysowników, niech, robiąc fotografie z natury, dbają o smak i zdjęcie widoku z dobrego punktu, niech pilnują, aby reprodukcya była wytworna, niech wreszcie i przedewszystkiem zwracają uwagę, co na karcie pocztowej jest odpowiednie, a co nie. Oto na czem oprzemy ocenę kilku kolekcyj, nadesłanych nam przez różne firmy polskie.

Wydawcy warszawscy, Winiarski i Sommer, wyeksploatowali przedewszystkiem, każdy na swoją rękę, widoki Warszawy i jej okolic. O litografowanych w kolorach, i kompozycyjnych niby, *souvenir*'ach *de Varsovie* obu firm wolelibyśmy nie mówić wcale. Zdawkowość i rażąca niezgodność barw, szablonowość rysunku i układu, komizm lub sentymentalizm godeł, ozdób i kwiatów, kawiarniany modernizm w kolorowych, niby stylizowanych obramieniach do fotograficznych widoczków — są poprostu wstrętne. Jak gdyby w Warszawie nie było ani jednego artysty, do którego możnaby udać się po rysu-

nek i pod którego dozorem nawet litografie miejscowe do czegoś lepszego byłyby zdolne!

Nie zachwyca nas również ciekawostka, wydana przez Winiarskiego: b. Zamek królewski na tkaninie jedwabnej. Szczepanik-że to? Jeśli tak, to, zaiste, wielkie będą jego zasługi na polu deestetyzacyi społeczeństwa.

I fotograficzne reprodukcye z natury niezawsze są zadowalające, ale w tym zakresie możemy jednak w kolekcyach obu firm odnaleźć po kilka rzeczy bardzo pięknych: u Winiarskiego — wielki widok ogólny Warszawy od strony Pragi, plac Zamkowy z gmatwaniną dachów, i ogród Saski w okiści śnieżnej, który byłby wprost wyborny, gdyby nie brutalnie przecinające widok napisy czerwone, do których wydawcy warszawscy słabość jakąś mają; u Sommera — panoramiczny widok Pragi, ciekawe Stare Miasto i Zjazd z dołu zdjęty. Firma Sommera ma nadto kilka bardzo smacznych, miedziorytowych widoków Warszawy, które polecamy uwadze kolekcyonerów, oraz wcale ciekawe sceny i typy ludowe z Warszawy i okolic. U Winiarskiego—cała kolekcya autorów, artystów dramatycznych, muzyków, odznacza się porządną robotą, na którą możnaby zwrócić uwagę wydawcy *Albumu pisarzy polskich.*

Co do kopij z obrazów i wogóle reprodukcyj z wielkich dzieł sztuki na kartach pocztowych, uważamy je za stanowczo niestosowne. Pomijamy szkodę, jaka może wyniknąć z niedość dobrej reprodukcyi; pomijamy, że częstokroć dzieło traci wiele na zmniejszeniu go do rozmiarów świstka pocztowego; protestujemy wogóle przeciwko tego rodzaju wulgaryzacyi. Arcydzieło sztuki winno być oglądane w skupieniu i z poszanowaniem, nie zaś na kartce, którą po jakimś czasie w kąt się rzuca. Zbyt łatwy dostęp do arcytworów spoufala z niemi zanadto przeciętnych widzów i przyucza do lekceważenia tego, co powinno być świętem.

Warszawskie firmy wydawnicze ograniczyły się do reprodukcyj z natury lub z istniejących już dziel artystycznych, to też ich karty są pamiątkowemi zaledwie. Księgarnia H. Altenberga we Lwowie, przedsięwziąwszy wydawnictwo kart „artystycznych“, zwrócila się do całego szeregu malarzy i zdołała w krótkim czasie skompletować sześć seryj (po 10 kart) w kolorowym druku jedną w heliograwiurze, gdzie spotykamy cały szereg doskonałych, pierwszorzędnych rzeczy.

Pierwsza serya: typów swojskich Wachtla, mniej nas zachwyciła. Pomysl stylizowania jest wyborny, ale niechże ono nie polega na opro-

wadzaniu konturów białemi i czarnemi liniami. Stylizacya to wyzwolenie się z drobiazgów i przeprowadzenie konsekwentne zasadniczych wyłącznie linij i tonów tematu. Wyklucza więc ono polegającą znowu głównie na szczegółach rodzajowość i tani sentyment, których u Wachtla zbyt wiele, a potęguje charakter, którego często brakuje zupełnie. Najlepszy jest żyd nad talmudem z pięknie zużytemi w tle motywami świeczników, niezla kobieta przy kądzieli i chłop z koniem; górskie typy są zabójczo mdłe, a lirnik i polonez banalne do ostateczności. W plamach—dość pogodnej harmonii.

W seryi drugiej spotykamy zaraz na wstępie majstra skończonego. Przy naszem niby gorącem zajmowaniu się sztuką, zdumiewające są pewne ignorancye i zapomnienia. Stanisława Dębickiego — *nomen magnum* — nikt prawie nie zna w Warszawie, a nie wiem, czy dość go ceniono we Lwowie. A jednak jest to ten z naszych artystów, który niewątpliwie najwięcej nauczył się od japończyków. Nauczył się, nie wziął; odgadł tajemnicę ich tworzenia i umiał ją przystosować do zupełnie innych tematów i zupełnie innego temperamentu swego. Władając tak pewnie rysunkiem, że ten zdaje się już u niego naturalnym, mimowiednym odruchem; operując prze-

dziwnie plamami, umiejąc doprowadzać barwy do wulkanicznych furyj, albo znowu w epicką harmonizować je pogodę, a w samej istocie każdej z nich jak gdyby nowe, zupełnie nieznane odkrywać dziedziny i moce; ujarzmiając czarodziejsko—nieuchwytne wibracye światła; czując i wcielając jak nikt może u nas charakter, ruch, gest, i dając przez to wszystko tak pulsującą impresyę życia, że równą już życiu samemu, — umie on nadto czasami symplifikować tak bajecznie swą wizyę, że, wychodząc ze szczegółu, z impresyi, wznosi się ona ku wyżynom szerokiej epiki (jak w tem arcydziełku: *Niedziela w górach*— serya V), lub nawet aż do symbolu, gdzie fakt pojedyńczy staje się mikrokosmem, odbijającym w sobie wszystkie makrokosmu tajemnice (jak w owem aż niepokojącem *Babiem lecie*—serya II). A najłatwiej i najlepiej dochodzi do tego przez swoich chłopów, swoich górali, swoją wieś, swoje góry: to jest jego okno, przez które patrząc na świat dostrzega niekiedy samą jego istotę. W tematach innych, pozostając wielkim majstrem, czuje się jednak jakoś nieswojo (*Balladyna, Tańce, Muzyka*—serya VI).

Rozgadaliśmy się może zbyt szeroko *à propos* kart o talencie Dębickiego wogóle, ale chodziło nam o przerwanie raz milczenia, które otacza

tego potężnego artystę. Jeżeli dodamy, że Dębicki posiada zdumiewającą miarę i takt artystyczny, że jego kompozycye nie przygniatają, nie zapychają karty, lecz lekko, a jednak nieodzownie, z nią się wiążą,—zrozumie każdy, jak szczęśliwie udało się p. Altenbergowi, że miał tuż, we Lwowie, takiego majstra. Zresztą, nawet na kolegów działa on dobrze: dość porównać dwie ciężkie i nieco martwe karty Zubera (w seryi V-ej) z *Karpackimi Góralami* lub nawet z *Odprawą posłów greckich,* podpisanemi Dębicki-Zuber, albo surowość koloru w *Chłopce* Augustynowicza (serya IV) z subtelnością tonów w *Fircyku* (serya VI), aby wyczuć to oddziaływanie. Znać je nieco i w *Po burzy*, oraz w *Idylli* Popiela (serya IV), mimo chylącego się raczej ku dramatyczności temperamentu tego artysty. Popiela zauważyliśmy jeszcze w seryi heliograwiurowej reprodukcye wybornie nadające się na kartę (mniej może do teatru) personifikacyj Muzyki, Śpiewu, Tańca i Dramatu. Zwłaszcza ten ostatni jest doskonały. Szerokie, epiczne *Po zwózkę zboża* i zwłaszcza *Bronowanie* Juliusza Kossaka pysznie dekorują górne połowy dwóch kart w seryi IV. Przy tych majstrowskich rzeczach, dziwnie panoramicznie wygląda *Dobosz czwartaków* W. Kossaka, a banalnie jego *Z ma-*

gnackiej stadniny. Z pozostałych — niezłe są jeszcze *niektóre* „sumienności“ Sozańskiego, Makarewicza i Weina. Co do Batowskiego i Stachiewicza, pierwszy, wieczny anegdociarz, piłuje nas zanadto swemi „bogatemi“ kolorami, drugi zaś morduje wprost wiekuistą swą blagą.

Wykonanie kart artystycznych p. Altenberga nie jest jednakie. Ogólny poziom jest jednak dość wysoki. Bodajbyśmy takich produkcyj więcej mieli.

KOLEKCYONERSTWO DZIEŁ SZTUKI.

I.

Kolekcyonerstwo dzieł sztuki — wszystko jedno, czy to ekskluzywnie, zazdrośnie miłośnicze, czy ekspansywnie, szeroko pedagogiczne, czy nawet wyraźnie handlowe, pośredniczące — *o ile tylko nie idzie biernie za modą, reklamą, popytem czy rozgłosem, lecz opiera się na samodzielnem, głębszem znawstwie i zamiłowaniu gorącem,* jest zawsze i wszędzie, nawet w krajach posiadających bogate muzea i galerye publiczne, niesłychanie dodatnim czynnikiem kulturalnym.

Żywym tego przykładem i dowodem jest Paryż. Mimo wspaniałych muzeów, Luwru, Luksemburgu i innych, mimo corocznych oficyalnych, liczebnie jak nigdzie bogatych salonów i wystaw, mimo coraz nowych artystycznych urzeczywistnień na wielką skalę, monumental-

nych budowli, pomników, fresków i t. p., — międzynarodowa stolica nadsekwańska nie byłaby takiem jedynem w świecie ogniskiem ruchu artystycznego, gdyby nadto nie miała swoich—nazwiska biorę pierwsze lepsze — Goncourt'ów i Duret'ów, Hayem'ów i Caillebotte'ów, Durand-Ruel'ów i Vollard'ów, i wielu, wielu im podobnych.

Dzięki tymto znawcom i zbieraczom zapalonym rozwinęła się — rzec można śmiało — cała nowa sztuka francuzka, dzięki im wywalczyły sobie prawo do życia nowe kierunki i nowe indywidualności, odpychane uparcie przez oficyalne salony i galerye, dzięki im francuzka krytyka artystyczna mogła wydobyć się z formułek i rutyn akademickich, a nie wpaść jednocześnie we frazeologię bez treści, dzięki im każdy inteligentny paryżanin czuje dziś tak samo potrzebę posiadania lub przynajmniej widzenia dobrego obrazu czy rzeźby, jak dotąd czuł potrzebę pójścia na koncert czy do teatru, lub przeczytania książki.

Muzeum luksemburskie, mające reprezentować dzieje sztuki współczesnej, niewytłómaczonemi i oburzającemi świeciłoby lukami, gdyby nie taki Caillebotte, który wbrew niechęciom, przemocą niejako, wcisnął do niego przepyszny

zbiór impresyonistów, albo taki Hayem, który królewsko obdarzył je kilkudziesięciu wspaniałemi utworami Gustawa Moreau.

Kto dziś jeszcze chce zobaczyć większą ilość doskonałych Manet'ów czy Puvis de Chavannes'ów, idzie nie do żadnego muzeum, lecz do Durand-Ruel'a, a kogo zaciekawiają usiłowania najnowsze, ten już pod żadnym pozorem nie powinien ich szukać w salonach urzędowych, lecz u zbieraczy prywatnych i u zamiłowanych, stylowych kunsthändlerów, którzy rozsiedli się na stokach wzgórza montmartre'skiego.

I społeczeństwo zatem, i krytyka (*resp.* historya sztuki), i sztuka sama—nader wiele mają kolekcyonerstwu do zawdzięczenia. Zapewnia ono artystom (zwłaszcza zaśmiałym i przeto nieuznawanym przez czas dłuższy nowatorom) zbyt prac, a więc spokój materyalny, konieczny do dalszego tworzenia; zapobiega bezładnemu rozpraszaniu się dzieł sztuki, skupia je w grupy o mniej lub więcej wyraźnej myśli przewodniej i ułatwia przez to ogólniejsze krytyczne rzuty oka na pewne całości; promieniuje wreszcie naokół, powolniej lub szybciej, lecz niewątpliwie— i niepodobna wprost obliczyć jego wpływu na wzrost, w coraz szerszych warstwach społecznych, tych tak bezużytecznych z ciasno prak-

tycznego punktu widzenia, lecz tak niewymownie uszlachetniających, powiedziałbym: uczłowieczających, potrzeb i zamiłowań estetycznych.

Cóż dopiero mówić o znaczeniu kolekcyonerów i kolekcyonerstwa tam, gdzie niemasz muzeów, galeryj, pomników, budowli monumentalnych, wszystkiego, jednem słowem, co kształci wrażliwość estetyczną ogółu, a malarzom i rzeźbiarzom daje pole do pracy; gdzie nietylko z publiczności, ale i z pośród artystów mało kto widział czy to arcydzieła czasów minionych, czy najnowsze świetne realizacye w dziedzinie sztuk plastycznych; gdzie krytycy dziennikarscy najdziksze, najbezmyślniejsze szerzą o sztuce wyobrażenia; gdzie śród ogółu zupełna panuje względem niej obojętność; gdzie ludzie, jak mówi Norwid, „zaledwie biernie albo wypadkiem obznajmiają się z tym przedmiotem“?

Tam zbiory prywatnych znawców i miłośników zastąpić muszą wszystko, muszą stać się jedyną ostoją sztuki, jedyną podporą artystów, jedyną nadzieją i zarodkiem jakichś przyszłych muzeów czy galeryj publicznych, jedynem źródłem kultury artystycznej.

Rzecz prosta wszakże, iż nastąpić to może o tyle, o ile kolekcyonerzy zdadzą sobie sprawę

z niezwykłego, wyjątkowego położenia i zrozumieją konieczność wyjątkowego również rozszerzenia swej działalności normalnej, a przedewszystkiem nieodzowność udostępnienia swych kolekcyj do najmożliwszych granic.

Niemiło, to prawda, wynosić rzeczy, które się kocha i czci, na wrzawliwy i gruboskórny rynek. Uwagi, sądy, dowcipy niekulturalnego, a skutkiem dresury dziennikarskiej śmiesznie zarozumiałego tłumu przykro nieraz urazić mogą najgorętsze umiłowania znawcy-zbieracza. Cofać się jednak przed tem niewolno, choćby ze względu na zgubioną śród obojętnej czy naigrawającej się publiczności garstkę pragnących, dla których szlachetny zbiór dzieł sztuki będzie snadź czekanem objawieniem, skrzepieniem dusznem, podnietą twórczą.

To jest właściwy posiew na przyszłość, dla którego wiele znieść warto. Co do mas—kulturę ich zostawić trzeba czasowi. Od owych nielicznych iść będą niby coraz szersze koła na wodzie — i stworzy się ona, o ile to wogóle możliwe, zwolna i mimowiednie. Wszelkie gwałtowne i niecierpliwe prozelityzowanie wytwarza snobów jedynie. Na początek dość, jeśli w szerszych warstwach zbudzi się zaciekawienie i choćby powierzchowne zajęcie.

II.

Krótkie te uwagi pozwalają już zrozumieć i ocenić ogromną doniosłość ruchu, jaki w ostatnich czasach zaczął budzić się między kolekcyonerami miejscowymi. Zamiłowanych zbieraczy nie brakło nam nigdy.

O dawniejszych, kolekcyonujących dzieła sztuki obcej, gdy własnej jeszcześmy prawie nie mieli, świadczą europejskie, pierwszorzędne galerye Czartoryskich, Dzialyńskich, Raczyńskich, Radziwiłłów, Broel-Platerów i innych.

Wcale okazałą liczbę nowszych, sztuce swojskiej wyłącznie prawie oddanych, stwierdzają choćby tylko katalogi retrospektywnych wystaw sztuki polskiej we Lwowie (1894) i w Warszawie (1898).

A było pierwszych (jak dowiodły wystawy prowincyonalne w Kaliszu i Lublinie) i jest drugich (jak mieliśmy niejednokrotnie sposobność sprawdzić osobiście) jeszcze daleko więcej.

Wszystkie te zbiory wszakże, dla braku udostępnienia należytego, nie wywierały żadnego prawie wpływu. Pomimo znacznych bogactw artystycznych, posiadanych w kraju, kultura estetyczna upadała w sposób, zaiste, opłakany, a zo-

bojętnienie dla sztuki do ostatecznych dochodziło granic.

Sztuka dawna tak dalece przestała kogobądź obchodzić, że otwarcie (w 1901 r.) niewielkiego, źle pomieszczonego, w zdawkowy nieco katalog zaopatrzonego, ale posiadającego cały szereg pięknych i ciekawych dzieł wielkich mistrzów, muzeum przy placu teatralnym, niczyjej, nietylko pośród publiczności, ale i pośród krytyków sztuki, i nawet pośród artystów, nie zwróciło uwagi.

Z nowej sztuki obcej, prócz wielkich „maszyn“ Benliure'ów, Rochegrosse'ów, Pradillów, Brożików i t. p., nic do nas prawie nie dochodziło. Tam, na zachodzie, mogły zjawiać się, walczyć, zwyciężać plein-air'y, impresyonizmy, prerafaelityzmy, mogła sztuka japońska swe odradzające wywierać wpływy, mogły olśniewająco rozwijać się sztuki graficzne,—u nas nic się o tem nie wiedziało — i w lat dwadzieścia po faktach dokonanych miejscowi krytycy (i nawet artyści) zdolni byli, dajmy na to, ujrzawszy nagle japońskie drzeworyty, występować przeciwko nim z pacanowskiem zacietrzewieniem „w obronie sztuki swojskiej“.

O mniemanem znów interesowaniu się ową sztuką własną, krajową, świadczy wyraźnie i dobitnie fakt, iż dwa epokowe zdarzenia, jakiemi

były wystawy retrospektywne, lwowska i warszawska, wywołały w „przeestetyzowanem“, jak się u nas mówi, społeczeństwie jedną tylko oryginalną pracę: *Katalog* prof. J. Bołoza-Antoniewicza, jedno przebranie tegoż katalogu w przyobszerne nieco Mutherowskie szatki (*Sto lat malarstwa polskiego* przez d-ra J. Mycielskiego) i chaotyczny zbiór encyklopedyczno-dziennikarskich wzmianek H. Piątkowskiego w *Albumie sztuki polskiej*.

O odczuwaniu i ocenianiu krajowej produkcyi artystycznej niema wprost co mówić. Bazary, zwane wystawami, rozwieszały spokojnie tuż obok siebie, krytycy omawiali z jednaką powagą, publiczność oglądała z jednakiem zadowoleniem dzieła Matejków, Chełmońskich, Pankiewiczów, Malczewskich—i płótna Styków, Krzeszów, Stachiewiczów — i nikt nie pomyślał nawet, że ta szeroka dobroduszność w stosunku do „sztuki swojskiej“ równa się obeldze wyrządzanej wielkim istotnie mistrzom naszym.

Trzeba było reakcyi krzepkiej, rzeczowej, trzeba było inicyatywy energicznej, wytrwałej— i tę podjął, zbrojny swemi cennemi kolekcyami, p. F. Jasieński. Może zanadto apostołował, może zbyt utopijnie chciał nawracać wszystkich odrazu, może niepotrzebnie polemizował z kuryer-

kowymi i wiejskimi pseudo-znawcami,—ale w całym szeregu wystaw, na które żadna nie wśliznęła się mizerya, dał widzieć chcącym, a narzucił niechcącym taką masę istotnych dzieł sztuki, jakiej dawno u nas nie widziano. Zdumiona i oburzona, że ktoś ją śmie nauczać, Warszawa miała wtedy sposobność zapoznać się po raz pierwszy z drzeworytem japońskim, z pełnemi zbiorami rysunków i rycin Dürera i Rembrandta (w pierwszorzędnych fac-similach), z kapitalnemi miedziorytami Piranesich, z kolorowemi drzeworytami Rivière'a, z akwafortami Klingera,—a na ostatniej wystawie p. Jasieńskiego, z nader ciekawie zestawioną kolekcyą szkiców, studyów, portretów, afiszów najpierwszych dzisiejszych malarzy i rzeźbiarzy polskich.

Wystawy te były zatem same przez się, dla nowości swej i wysokiej wartości artystycznej, faktem pierwszorzędnego znaczenia. Wystokrotnia wszakże ich wagę wpływ, jaki, zda się, wywarły na innych kolekcyonerów miejscowych, unaoczniając im, drogą przykładu, możliwość i konieczność przeciwdziałania—rosnącej wciąż i mogącej paraliżować sam rozwój sztuki — atrofii estetycznej społeczeństwa.

Bo jakiż dawno niewidziany, wkrótce po wystąpieniu p. Jasieńskiego, ruch się budzi!

Salon Krywulta zaczyna przeplatać obowiązkowe „maszyny“ artystycznemi istotnie wystawami, między innemi, czarnych i kolorowych akwafort i autolitografij, które, naturalnie, nie znajdują uznania u p. t. publiczności i nawet pewnym „artystom“ miejscowym wydają się poprostu rzemiosłem, lub w każdym razie czemś znacznie niższem od „malowania olejnego“.

Tenże Krywult, a za jego przykładem i Zachęta, urządzają czytelnie czasopism sztuce poświęconych, co umożebnia pragnącym znajomienie się z ruchem artystycznym całej Europy.

Ks. Michał Radziwiłł wystawia w salach ratuszowych (szkoda, że z celem „szlachetnym“ czy „pożytecznym“ na pierwszym planie i, co gorsza, z urządzonym dla atrakcyi plebiscytem!) bardzo piękny zbiór starych mistrzów, głównie włoskich i flamandzkich, oraz sporą ilość rysunków Norblina, Orłowskiego, Płońskiego i innych, z galeryi Nieborowskiej.

W T. Z. S. P., p. Kon z Mińska produkuje swą interesującą kolekcyę kolorowych sztychów angielskich.

W temże T. Z. S. P. spotykamy wystawę niepozbawionego cennych rzeczy, ale nieco bezładnego zbioru różnych dzieł sztuki, będącego

darem p. M. Bersona do przyszłej galeryi Towarzystwa.

Gazety donoszą o innym jeszcze, bardziej systematycznym i całościowym darze do tejże galeryi, pochodzącym od p. W. Lasockiego, a złożonym ze 136 rysunków i akwarel malarzy polskich od Lampiego i Chodowieckiego aż po Malczewskiego i Witkiewicza.

Wreszcie, T. Z. S. P., urzędowy nasz kolekcyoner, któremu odpowiedni paragraf w statucie zaleca tworzenie własnej galeryi, występuje, *na żądanie walnego zgromadzenia członków*, z pierwszą od chwili założenia wystawą swych, niestety, niezupełnie wówczas stojących na wysokości zadania, zbiorów.

Całe to, dotąd u nas nieznane ożywienie pozwala najpomyślniej wróżyć o przyszłości. Chodzi tylko o to, by się nie przerwało.

P. W. Lasocki, w liście, którym zawiadamia T. Z. S. P. o swoim darze, wyraża pragnienie, aby inni kolekcyonerzy okazywali się niemniej ofiarnymi i aby przeznaczone na przyszłą galeryę, a będące na ukończeniu skrzydło pałacu sztuki zapełniło się jak najprędzej.

Pozwolimy sobie być pod tym względem nieco innego zdania. Namysł wydaje nam się tu ważniejszym od pośpiechu, jakość—od ilości.

Stale, dla szerokich warstw dostępne muzeum sztuki jest, przedewszystkiem, instytucyą mającą kształcić smak estetyczny ogółu i przeto winno zawierać, o ile można, najlepsze i charakteryzujące twórców swych dzieła. To nie kolekcya prywatna, ani materyał dla historyka sztuki, gdzie często drugorzędne nawet dzieło ma wartość czy to dokumentu, czy wyjaśnienia estetycznego lub psychologicznego, czy, wreszcie, kompletującego pewną całość okazu.

Muzeum publiczne winno być nietylko zbiorem *imion* artystów, lecz kolekcyą ich możebnie doskonałych, dojrzałych *dzieł*. Wszelkie drugorzędne utwory są tu szkodliwym balastem, psującym ogólne wrażenie i mogącym nawet sprowadzić na manowce nieprzygotowanego dostatecznie widza. Rozumiał to doskonale Hayem, gdy, chcąc obdarzyć luksemburskie muzeum kolekcyą dzieł Gustawa Moreau, wybrał na ten cel z bogatego zbioru swego najpiękniejsze i najcharakterystyczniejsze rzeczy.

Muzeum publiczne wygrywa na tem, jeśli nie jest zanadto liczne, a za to doborowe. Tem *National Gallery* bije wszystkie swoje współzawodniczki na lądzie stałym.

To przyjąćby winni za regułę i nasi kolekcyonerzy, pragnący przyczynić się do stworzenia

w Warszawie galeryi publicznej: dawać mało, lecz same rzeczy możebnie doskonałe.

Natomiast, zanim taka galerya publiczna powstanie, pożądanem byłoby ze wszech miar, aby poszczególni zbieracze i miłośnicy urządzali kolejno i jak najczęściej po sobie wystawy całkowitych swoich kolekcyj. Oddawałoby to usługę—u nas, gdzie tak mało można widzieć—i artystom, i historykom sztuki, i szerszej publiczności, umożliwiałoby do pewnego stopnia zinwentarzowanie ogólne dzieł sztuki posiadanych w kraju, wytwarzało, wreszcie, bliższe i korzystne dla każdej ze stron stosunki między zamiłowanymi zbieraczami.

Sądzimy nawet, iż dla wystaw tego rodzaju potrzebna byłaby pewna trwała organizacya; ktoś winienby dawać stałą inicyatywę, odszukiwać kolekcyonerów, zachęcać ich do wystawiania swych zbiorów, obmyślać kolej wystaw, być artystycznym doradcą przy układaniu każdej z nich, dbać, aby żadna nie minęła bez wyraźnych, dotykalnych korzyści w postaci katalogów, inwentarzów i nawet opracowań szczegółowszych.

Stworzenie takiej organizacyi mogłoby, według nas, i powinno przypaść w udziale Towarzystwu Zachęty Sztuk Pięknych, które, jako instytucya publiczna, dawałoby potrzebne gwa-

rancye kolekcyonerom i nie potrzebowało walczyć z nieufnością czy niechęcią, a w nowym swym gmachu rozporządzałoby odpowiedniem do wystaw miejscem. Skłaniać je zaś do tej misyi winienby, po części, interes własny, a bardziej jeszcze—i przedewszystkiem—dobro sztuki, dla obrony którego powstało.

TRZY DZIWNE ETAPY WAŻNEJ SPRAWY,

CZYLI

OPIEKA NAD ZABYTKAMI SZTUKI.

I. FAKT POCIESZAJĄCY.

Katedra płocka pozyska, zda się, piękną, istotnie artystyczną polichromię wewnętrzną. Sędziowie wyznaczonego w tym celu cichego konkursu przyznali pierwszeństwo projektom prof. Józefa Mehoffera z Krakowa, poważnego i twórczego artysty, autora wspaniałych witraży w katedrze fryburskiej, oraz bogatej dekoracyi skarbca w katedrze krakowskiej.

Po tylu haniebnych tandetach, jak odnowienie fresków w krakowskim kościele św. Krzyża, jak pomnik Mickiewicza, jak sławetne rzeźby i, zwłaszcza, malowidła w Filharmonii; po tylu konkursach artystycznych, przy rozstrzyganiu których grały role wszelkie inne — prócz artystycznych—względy, rezultat konkursu płockiego

jest czemś tak niezwykłem i pocieszającem, że z uznaniem najgłębszem wymieniamy skład grona sędziowskiego, do którego należeli: biskup płocki ks. Szembek, Adam Badowski, Antoni Bryk-czyński, Józef Dziekoński, Miłosz Kotarbiński, ks. Nowowiejski, Stefan Szyller i Stanisław Tomkowicz.

Bodajby *czyn* ten kulturalny i obywatelski był dobrym i skutecznym przykładem dla wszystkich nadal *jury* i komitetów artystycznych.

II OPIEKA NAD ZABYTKAMI SZTUKI.

Opieka nad zabytkami sztuki modną była przez czas jakiś. Co chwila czytało się lub słyszało—gorzkie wyrzuty i nawoływania z powodu wandalsko niszczonych przez ludzi lub skutkiem zaniedbania idących w ruinę pomników architektury kościelnej i świeckiej; rozprawy i spory na temat restauracyi czy odnawiania tychże; ostrzeżenia przed zalewającemi tandetą kościoly nasze fabrykami i handlami niemieckiemi; protesty artystów i lubowników sztuki przeciwko witrażom niemieckim w katedrze wawelskiej; alarmy z powodu wykupujących tak rzadkie już u nas dziela sztuki dawnej cudzoziemskich agentów i handlarzy starożytności;

pomysły zakładania muzeów prowincyonalnych (Płock, Łomża, Lublin, Sandomierz, Radom), oraz towarzystw opieki nad zabytkami sztuki; entuzyastyczne, wreszcie, wiadomości o nielicznych, pożądanych, istotnie artystycznych w dziedzinie tej przedsięwzięciach i rezultatach. Można bylo mniemać, że, po długich dobach opieszałości i martwoty, zbudził się nareszcie ruch żywy, płodny i nieobliczalnemi brzemienny następstwami.

Niestety, jak powiadamy, była to moda tylko, i jako taka umiała mijać. Wszystko wstrzymało się, zmilkło, przygasło, właśnie w chwili, gdy fakta pierwszorzędnego znaczenia zdawały się wymagać zabrania głosu, położenia kategorycznego nacisku, roztrząśnięcia ścisłego podstawowych, samą istotę sztuki zatrącających postulatów.

Mówiąc to, mamy przedewszystkiem na myśli dochodzące zewsząd wieści o odebraniu wielkiemu artyście Józefowi Mehofferowi oddanej mu przed półtoraroczem, na podstawie *szczegółowych* szkiców i kartonów, polichromii wewnętrznej w katedrze płockiej,—oraz pojawienie się dwóch broszur: hr. Karola Lanckorońskiego i prof. Józefa Mehoffera, z powodu prowadzonych w katedrze wawelskiej robót restauracyjnych.

Kwestyi katedry płockiej nie chcemy dzisiaj poruszać. Nie wierzymy dotąd w obiegające pogłoski, ufamy niezłomnie, że było to tylko chwilowe nieporozumienie, że wszelkie względy osobiste czy niezgody w poglądach na szczegóły artystyczne ustąpią, w sferach decydujących, przed szczerem, gorącem pragnieniem podniesienia i uzupełnienia pięknie odbudowanego gmachu wielką, monumentalną dekoracyą wewnętrzną, która jak imponującą, jak jedynąby była, świadczy zachwyt ogólny przed wystawionemi na ostatniej ekspozycyi „Sztuki“ krakowskiej polichromicznemi naturalnej wielkości kartonami.

Koniecznem natomiast i nader pilnem wydaje nam się choćby najzwięźlejsze rozpatrzenie wymienionych broszurek i wyprowadzenie wniosków kategorycznych o zawartym w nich kontrowersie. Koniecznem — bo nie o byle co tam chodzi, nie o jakiś fakt poszczególny, choćby tak ważny, jak odnowa katedry wawelskiej, lecz o najbardziej zasadnicze kwestye sztuki, talentu i znawstwa, o kamienie węgielne, na których wspiera się cały gmach kultury artystycznej. Pilnem—bo pisemko hr. Lanckorońskiego, „pchane“ wszelkiemi sposobami, dołączane gratis do czasopism w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, otoczone zresztą aureolą hrabstwa i wiedeńskiego

znawstwa, zdołało już wywołać skutki fatalne, którym nie mogły zapobiedz doskonałe, głębokie, konsekwentne, ale „nielansowane“ tak wytrwale *Uwagi o sztuce* Mehoffera. Czasopisma, zwłaszcza te, które dołączały dla czytelników swych wywody hr. L., miały obowiązek, po ukazaniu się odpowiedzi Mehoffera, rozpatrzyć szczegółowo lub przynajmniej dokładnie streścić zawarte w niej przeciw-dowody. Uchyliwszy się od tego, upoważniły do dwóch, co najmniej, przypuszczeń: że zasadnicze kwestye sztuki są im zupełnie obojętne, i że wspomniane wyżej nawoływania o opiekę nad losem zabytków artystycznych czczym, zdawkowym były frazesem.

Hr. Lanckoroński jawi się bardzo wyraziście, w swem „*Nieco* o nowych robotach w katedrze na Wawelu“, jako dość częsty dzisiaj typ formulkowego znawcy-archeologą, uznającego tylko sztukę, która „przetrwała wieki“, albo przynajmniej „zwyciężyła już w walce o byt“, ale zaskoczonego niespodzianem *en vogue* nowych indywidualności i kierunków i — przez lęk przed zarzutem ciasnoty czy pedantyzmu — udającego, że je rozumie i podziwia— z zastrzeżeniami.

Właściwie, znawca taki *udaje* również—choć tym razem bezwiednie, pod nieodpartą suggestyą patyny czasów i ogólnego zdania—zrozumienie

i admiracyę względem uznawanej przez się, „wyjętej oddawna z dyskusyi“ sztuki czasów minionych. Rozumie on i admiruje nie talenty i dzieła, lecz nazwiska uznane i daty chronologiczne. Uwielbia *całego* Fra Angelica, *całego* Velasqueza, *całego* Dürera, nie zna u tych „wielkich mistrzów“ nic mniej godnego uwagi, nie widzi pomiędzy nimi żadnych zasadniczych różnic, przeciwieństw, „zbyt silnych podkreślań własnej indywidualności“.

Gorzej, podziwia jednako Puvis de Chavannes'a i opata Woltera z Beuronu, Burne-Jones'a i Flandrina lub Overbecka. Podziwia *całą* przeszłość, nie dostrzega w niej przełomów, odskoków, rewolucyj, śmiałości i nawet „barbarzyństw“. Wszystko zasnuwa mu się tam jakąś błogą, jednostajną szarzyzną „doskonałości“, od której gwałtownie odskakują dopiero „pełne silnego talentu“, ale „na szczęście“ odrzucane dzięki „zwycięztwu zdrowego rozsądku„ „eksperymenty“ dzisiejszych „jeszcze w rozwoju będących“ kierunków.

I oto gotowe przenaiwne wyznanie, że „różnica między lewem skrzydłem (!?) najnowszego malarstwa a malarstwem wszystkich dawniejszych epok wydaje się być większą, niż różnica malarstwa tych epok między sobą“.

Mimowoli przychodzi na myśl wyborne określenie z dawniejszych Mehofferowskich *Uwag o sztuce i jej stosunku do natury* (1897), że „tak zwani znawcy, to są ludzie, którzy się dosyć zajmowali sztuką, nie mając jednak na tyle duszy artystycznej, aby potrafili objąć wszystkie drogi, któremi dusza ta chodzi“. Mogą oni dużo wiedzieć, mogą nawet, „przez ciągłe stykanie się z dziełami wszystkich epok i wszystkich narodów“, wyrobić w sobie jakiś powierzchowny smak antykwarsko-bibelociarski, — że wszakże brak im zupełnie głębszej wrażliwości, instynktu, poczucia sztuki, więc, uznając na wiarę cały już zinwentarzowany w historyach czy podręcznikach dorobek artystyczny, stają bezradnie przed każdem nowem dziełem samoistnego talentu. Przepowiadają sobie stare, częstokroć zupełnie słuszne zasady estetyczne i próbują zwalczać niemi nowatorstwa „młodych apelesów i fidyaszów“, niezdolni dostrzedz, że te ostatnie, pod nowym kątem widzenia, stwierdzają właśnie raz jeszcze i w całej rozciągłości najwewnętrzniejszą owych zasad istotę.

Jaki przerażający galimatyas powstać może z powiązania takich niezaprzeczalnych postulatów z najniedołężniejszemi, najfałszywszemi ich przystosowaniami—świadczy epokowo *Nieco etc.* hr. Lanckorońskiego.

Oto kilka zestawień, decydujących o całości. *Teorya*: patyna czasu godzi rzeczy nawet niezgodne (np. gotyckie katedry francuzkie z dodatkami w stylu Ludwików XV i XVI). *Praktyka*: patyna ta bezsilną będzie względem malowideł „pierwszorzędnych talentów“ dzisiejszych na murach katedry wawelskiej (dodajmy, że i bez tych malowideł bardzo różnostylowej). *Teorya*: niwelacyjne doktryny t. zw. czystości i jedności stylu przy odnowach starych zabytków, zamiast zdrowej twórczości artystycznej, prowadzą do czczych, mniej więcej udatnych imitacyj rzeczy z innego wieku. *Praktyka*: trzeba godzić tradycye dawnych mistrzów z właściwym każdemu temperamentem i z uczuciami własnej epoki, malarze zaś dzisiejsi są zdolni, ale nie umieją dostroić swej duszy i kolorów swej palety do atmosfery murów katedry wawelskiej. *Teorya*: nie trzeba ścierać ze starego gmachu śladów życia, zostawionych przez wieki minione. *Praktyka*: trzeba katedrę krakowską tylko chronić od ruiny, ale strzedz się wszystkiego, coby na niej pozostawić mogło ślad życia dzisiejszej epoki. *Teorya*: „połowiczne zrozumienie [czy nie odczucie?] dawnych epok i ich zabytków prowadzi do uszkodzenia, zupełne zaś do prawdziwego konserwowania zabytków.“ *Praktyka*: „wymaga się od kierow-

nika restaurácyi starego gmachu przedewszystkiem wielkiego uszanowania [więc: zrozumienia lub, lepiej, odczucia, czy też tylko „uszanowania“?] przeszłości i wielkiego wyrzeczenia się siebie [w takim razie, wyrzeczenia się i swych subjektywnych ostatecznie zrozumień czy odczuć, zbiernienia się zupełnego!]. DUŻE ARTYSTYCZNE ZDOLNOŚCI NAJCZĘŚCIEJ MOGĄ BYĆ SZKODLIWE...“

I otośmy nakoniec u jądra rzeczy. Wszystkie piękne ogólniki teoretyczne, powtarzane za Ruskinem czy kimkolwiek innym, były sobie ogólnikami, z któremi rzeczywiste, własne przekonania hr. L. nic nie mają wspólnego.

Jedyną normą, jedynym postulatem, przy restaurácyi zabytków dawnej sztuki, jest dla niego tradycya, — ale źle zrozumiana, martwa, polegająca na przeżuwaniu form starych. Świadczą o tem nietylko wyrażenia broszurki, lecz i ofiarowane przez autora do katedry wawelskiej bezduszne pastisze: sarkofag Jadwigi i pomnik Oleśnickiego.

Talent prawdziwy, który, z natury swej, jedynie zdolen jest odczuć twórczo ducha przeszłości, i który, biorąc natchnienie z form i wyrazów jej życia, tworzy formy nowe, dzisiejsze,

będące tej przeszłości żywym dalszym ciągiem,— bawi się, według hr. L., w „eksperymenty“.

Tak, jakby wszystkie wielkie twory mistrzów przeszłości powstawały odrazu, z założenia, z całą pewnością i świadomością, jako arcydzieła; tak, jakby tam także nie było niepewności, wahań się i prób; tak, jakby *każde* wielkie dzieło twórcze „eksperymentem“ nie było i być nie musiało.

Że hr. L. nie ma dość głęboko wrażliwej duszy, aby módz odczuć tę ciągłość ducha i życia w monumentalnych dziełach „pierwszorzędnych talentów“ dzisiejszych (o, jakże to ostatnie wyrażenie brzmi teraz nieszczerze! jakże snobizmem pachnie!); że, z drugiej strony, nie mają one jedynem dlań kryteryum będącego uświęcenia wieków, — więc „doświadczenia“ te wydają mu się niebezpiecznemi, świadczącemi o braku poszanowania dla starych zabytków.

Precz zatem z restauracyami i odnowami! Podtrzymywać tylko i chronić od ruiny. Albo lepiej jeszcze—precz z talentem, precz z dużemi zdolnościami artystycznemi, które najczęściej mogą być szkodliwe, i niech żyje pokorna mierność, trwożliwa bezpłciowość, ślepe naśladownictwa i łataniny, szablon tchórzliwy i powierzchowny.

Pozytywne zarzuty przeciwko malowidłom w katedrze wawelskiej? Wszystko to, co razi

hr. Lanckorońskiego u dzisiejszych „pierwszorzędnych talentów“, wszystkie dziwactwa, gesty zbyt naturalistyczne, kolory „nader jaskrawe“, „zbyt silne podkreślanie własnej indywidualności“, przypomnieć mu możemy u najuznańszych mistrzów przeszłości.

Jesteśmy też pewni, że, gdyby żył w którymkolwiek z wieków minionych, oponowałby i agitował przeciwko Orcagnom, Michałom Aniołom, Botticellim i t. d. tak samo, jak dziś oponuje i agituje przeciwko Mehofferom i Wyspiańkim, a gdyby miał podobną jak dziś aureolę znawcy, „kunstrata“, i połączone z nią wpływy, pozbawiłby historyę sztuki niejednego z owych dzieł wielkich, które dzisiaj sam podobno uwielbia czy łaskawie uznaje.

Cóż robić? Są już takie hamulce przy tryumfalnym wozie sztuki. Nikt chyba wszakże z taką, jak hr. L., otwartością nie podniósł do dogmatu, do zasady — „szkodliwości talentu“ przy restauracyach zabytków artystycznych. W nielubiącej wszelkich niezwykłości, do jakich i talent należy, epoce naszej, enuncyacye takie chętny natychmiast znajdują posłuch — i mieliśmy sposobność przekonać się osobiście, że zwolennicy pozbawionych tego „szkodliwego“ pierwiastku fabrykatów monachijskich, düsseldorfskich czy monasterskich

śmielej znów dziś podnoszą głowy i głosy. Nowy zalew lichot i ohyd wdzięczna potomność będzie mogła przypisać naszemu „europejskiemu„ znawcy. Spokojna, lecz stanowcza, pełna gorącości dusznej, krzepkości myślowej i erudycyi bogatej, odpowiedź J. Mehoffera, którą *Ver sacrum* wiedeńskie zamieściło w przekładzie (1903, № 14), — energiczne, i nienader pochlebne pod adresem hr. L., znalazła za granicą echo. U nas tylko cicho o niej, a pomiędzy artystami—o dziwo!—nawet nieprzychylnie. Za delikatna — powiadają.

Nie krzykiem, nie brutalnością zwycięża się w sporach takich, lecz pełnią treści, a tej u Mehoffera starczyłoby na cztery nowe „Nieco“ hr. Lanckorońskiego.

III. GORZKIE ŻALE.

Nad dolą Mehofferowskiej dekoracyi wewnętrznej dla tumu płockiego zapłakały naraz jednogłośnie wszystkie dzienniki. Po poprzedniem jednozgodnem milczeniu, nawet w chwilach najbardziej dla sprawy decydujących, nagłe to rozrzewnienie zastanowićby co najmniej musiało, — gdyby źródło jego nie było tak rozśmieszająco oczywistem („Neue freie Presse“ *locuta est*), i gdyby podobnie *samorzutne* porywy

gromadne dziennikarstwa naszego z nużącą oddawna nie powtarzały się monotonią.

Oto krótka danej historyi rekapitulacya. Znakomity malarz przedstawia na cichym konkursie wspaniały, twórczy szkic dekoracyi wewnętrznej dla odnawianego prastarego kościoła w Płocku. Wbrew tradycyom epoki, które nakazują w takich wypadkach dawać pierwszeństwo pastiszom i miernościom, odnośne sfery decydujące na owo właśnie głęboko artystyczne i renesansowo bogate godzą się dzieło.

Prasa ani słowem nie podnosi zdumiewającej tej, a po trzykroć radosnej niespodzianki.

Niezadługo, zakulisowe jakieś machinacye wywołują odrzucenie przyjętego już projektu.

Prasa się nie odzywa.

W sukurs odrzucającym przychodzi bałamutna broszura wiedeńsko-polskiego znawcy, stwierdzająca „szkodliwość talentu“ przy odnawianiu zabytków sztuki.

Mimo oczywistych nonsensów tego druczku ulotnego, prasa nie znajduje nań ani słowa repliki.

Nie na tem koniec. Autor projektu wystawia na ekspozycyi „Sztuki“ w Krakowie fragmenty pomienionej dekoracyi w barwnych kartonach naturalnej wielkości. Budzą one zachwyt ogólny,

stanowią rzeczywiste *clou* bogatej nader wystawy.

Prasa przypuszcza widać w tem wszystkiem tylko zacietrzewienie modernistów i snobów — i milczy znowu.

Wkrótce potem, nieposądzana chyba o nic podobnego Akademia krakowska, zastanawiając się, komu dać w roku 1903 przeznaczoną za najlepsze dzieło sztuki plastycznej nagrodę, o tym właśnie projekcie i o tych kartonach mówi w sprawozdaniu swem na pierwszem miejscu, im zupełną przyznaje preponderancyę—a jeżeli nie Mehofferowi przyznaje nagrodę, to tylko dla tego, że w którymś z najbliższych terminów poprzednich już ją był otrzymał.

I to sprawozdanie Akademii nie wywiera na prasę żadnego wpływu. *The reste is silence,* —jak mówi Hamlet.

Potrzeba dopiero kolosalnego powodzenia tychże samych fragmentów Mehofferowskich między obcymi, na wystawie düsseldorfskiej; potrzeba energicznego oświadczenia zagranicznej krytyki, iż są to dzieła *wprost genialne;* potrzeba, przedewszystkiem, ukazania się słów tych w bulwarowej „Neue Freie“,—aby w dziennikarstwie krajowem, niespodzianie, bez przejścia żadnego, chóralna zabrzmiała trenodya, iż wstyd, iż skan-

dal, iż tak oto traktowana jest sztuka polska na rodzimym gruncie, iż genialne rzeczy zawsze zatem u nas zapoznawane i odrzucane będą!

Obłuda i papuziość tych żalów olśniewająco, same przez się, z przedstawionych powyżej dziejów sprawy, na jaw wychodzą.

Winną wiekuistemu „nemo propheta“ jest dzisiaj prasa przedewszystkiem. Czemuż za odrzuconem genialnem dziełem wcześniej się nie ujęła? Czemu nigdy za niemi się nie ujmuje? Czemu — bijąc czołem przed rozgłosami—sztukę samą traktuje zawsze, jeśli nie z wrogością, to z obojętnością zupełną? Czemu sprzymierza się zawsze z miernościami i banalnościami przeciwko rozpędom nowym, śmiałym, oryginalnym? Czemu, ujmując się krzykliwie za swojskością i piorunując przeciwko „wprowadzaniu obczyzny“, sama wtedy dopiero najkapitalniejsze dzieło swojskie jednomyślnem obdarza uznaniem, gdy ją jakieś zagraniczne „Figaro“ czy „Nowa Prasa“ o jego wartości poinformuje?

Czyż przypominać potrzeba takie niedawne jeszcze, niesłychane, niewymowne sądy *samodzielne* o utworach Malczewskiego, Mehoffera, Wyspiańskiego i wszystkich prawie członków „Sztuki“ krakowskiej. Dziś cytuje się Servaes'a i, polegając na jego zdaniu, zupełnie coś innego

o tychże artystach się mówi. Ale konia z rzędem, że przeciętny swojski dziennikarz nie wie nic o wartości tego istotnie pierwszorzędnego krytyka — i że gdyby pochwalne sprawozdanie napisał w „Neue freie Presse“ jakiś zdawkowy Windischknopf czy Zuckerwasser, tak samo byłoby ono odtąd powtarzanym i obowiązującym kanonem, a natomiast słowa tegoż Servaes'a, nie w tak „popularnym“ organie brukowym umieszczone, przeszłyby niewątpliwie bez echa i wrażenia.

Nie. Nie o sztukę prawą i jej rozkwit chodzi dziennikarstwu naszemu, jeno o rozgłos i gromką chlubę przed zagranicą.

Ale i z tego nawet stanowiska wychodząc, należałoby nie poprzestać na chwilowych rozłzawieniach się i psalmodyach, lecz użyć całego swego — niezaprzeczonego, niestety! — wpływu, przemódz wspomniane wyżej machinacye zakulisowe i doprowadzić do tego, aby stary tum płocki rozsłonecznił się przepięknemi kompozycyami Mehoffera.

Inaczej rozrzewnienia dzisiejsze zbyt już krotochwilnemi wydać się mogą, i zamiast chluby wstyd będzie — i przed zagranicą i przed historyą.

KOŚCIÓŁ W JUTROSINIE.

W dziejach naszej, tak ubogiej dziś, sztuki monumentalnej, jasną kartą będzie ta iście po medycejsku przez ks. Zdzisława Czartoryskiego podjęta, acz co do dekoracyi niedoprowadzona szczęśliwie do końca budowa. Medycejskiemi były tutaj:— gorące i wytrwałe pragnienie wysokiego piękna; — świadczące o wyrobionym smaku zwrócenie się nie do tych artystów, którzy, jak mówi hr. Lanckoroński, „już zwyciężyli w walce o byt,“ lecz do istotnych, kapitalnych talentów; — wreszcie, ufne zawierzenie ich samodzielności twórczej, zamiast zwykłego w takich wypadkach popędu do dyrygowania zamiarami artysty.

W ten tylko sposób powstawały i powstawać mogą dzieła rzeczywiście wielkie. Talent poczucie artystyczne każdego z wykonawców stanowią najlepszą rękojmię, że, nawet przy pracy zbiorowej, żaden dysonans nie zmąci ogólnej dzieła harmonii.

Gdy pojawiły się pierwsze zapowiedzi tej wspaniałej realizacyi monumentalnego piękna, najmniej może, pośród świetnego grona zaproszonych do uczestnictwa w niej artystów, mówiło nazwisko nieznanego u nas jeszcze podówczas młodego architekta z Charlottenburga (później z Warszawy już), p. Tomasza Pajzderskiego.

Od tak dawna straciła u nas architektura wszelki kontakt z artyzmem i zmieniła się w prostą technikę, tak haniebnie przedstawiały się, bez wyjątku prawie, jej ostatnie pseudo-artystyczne urzeczywistnienia (kilka najnowszych kościołów warszawskich, gmach filharmonii, teatr lwowski i t. d.), taki uderzał w nich brak poczucia masy, linii, stylu, takie wstrętne raziło upodobanie do tanich, bazarowych ozdóbek,—że, wyznamy otwarcie, z powątpiewaniem raczej myśleliśmy, jaką też w jutrosińskiem przedsięwzięciu będzie ta podstawa wszystkiego, ta oprawa czy podłoże dla witraży i fresków Mehoffera, Wyspiańskiego, Wyczółkowskiego i innych, ta budowa dziewicza, którą wymienieni artyści drogocennemi klejnotami swej twórczości przystroić mieli? Powątpiewanie radosną skończyło się niespodzianką.

W p. Pajzderskim pozyskaliśmy nakoniec architekta-*artystę*, a w kościele jutrosińskim pierwsze może od jakich lat pięćdziesięciu praw-

dziwe *dzieło sztuki* monumentalnej. Z dołączonych w *Chimerze* rysunków, każdy czytelnik, nawet najbardziej znieprawiony dzisiejszemi naszemi łataninami stylów i orgiami gipsatur, przekonać się może naocznie, jak troskliwie twórca budowy unika zdawkowych „upiększeń“, jak wielką ufność pokłada w mocy i szlachetności linij, jak głęboko czuje te ostatnie—i jak wspaniałe, za ich jedynie pomocą, osiąga rezultaty. Stosunkowo niewielka świątynia robi, dzięki prostocie planów ogólnych, należytemu podporządkowaniu im szczegółów, oraz pełnej życia twórczego jednolitości stylowej, imponujące wprost wrażenie.

Zdecydowawszy się na styl romański, p. Pajzderski sięgnął do samej jego istoty, wydobył z pod różnych partykularyzmów i przypadkowych naleciałości zasadnicze jego rysy — i na tem niepokalanem tle jął dopiero tworzyć z niezłomną logiką artystyczną.

Co do strony zewnętrznej kościoła, wzorował się niewątpliwie po części na przedziwnym tumie w Spirze, tym najpiękniejszym zabytku romańszczyzny w Niemczech, podniósł wszakże niesłychanie wrażenie jedności i mocy przez usunięcie wszelkich kopuł, nad presbiteryum, między wieżami czy na przecięciu krzyża, i przez dodanie natomiast, u wejścia głównego, gigantycznej,

wysoko nad całym kościołem górującej dzwonnicy.

Wewnątrz, uprościł jeszcze i wypotężnił wspaniałe linie łuków sklepiennych i arkad, nie zatrzymując oka po drodze żadnemi szczegółami, lecz oryentując je wprost ku świetlnemu półkolu absydy. Całość straciła przez to trochę na malowniczości, ale zato nabrała cech wielkiej, surowej powagi.

Z drobniejszych szczegółów podnieść musimy:—nader szlachetnie skomponowane, piękniejsze od spirskich w proporcyach i układzie, hełmy wieżowe;—ogromną, a pełną smaku i logiki twórczej, rozmaitość kształtów okiennych;—wreszcie, mniej subtelną może, ale wybornie przystosowaną do surowego raczej piękna świątyni, formę okien kolistych w ścianie czelnej i w szczytach transeptu. Mniej szczęśliwym wydaje nam się nie prostopadły, lecz ukośny układ fryzów okrągło-łukowych na frontonach obu naw, głównej i poprzecznej. W rysunku wnętrza, zwracamy specyalną znawców uwagę na szczegóły dodatkowe, w harmonizowaniu których z całością budowy p. Pajzderski prawdziwym jest mistrzem. Przepiękne są zwłaszcza oba żyrandole.

Świątynia jutrosińska jest stanowczo najwybitniejszem dziełem w architekturze naszej z osta-

tniego półwiecza, a i w dziejach stylu romańskiego odrębne, poczesne należy jej się miejsce. Gdyby wnętrze jej udekorowały — jak bylo zamierzone — freski najlepszych przedstawicieli dzisiejszej sztuki polskiej, całego, jak mówi hr. Lanckoroński, „lewego (?) jej skrzydła“, jedynym w swoim rodzaju chlubićbyśmy się mogli klejnotem.

NOWE POLSKIE
EX-LIBRIS'Y ARTYSTYCZNE.

Wszystko dokoła nas winno być piękne, każdy szczegół, każdy drobiazg (książka, stołek, dom, szklanka, kostyum) winien odznaczać się wyrazistością linij, szlachetnością barw, oryginalnością pomysłu. Żyjąc w pięknie, człowiek sam piękniejszym, wyrazistszym i szlachetniejszym się staje, podczas, gdy otoczenie trywialnych szablonów fabrycznych i wielkohandlowych czyni go niewątpliwie, szybko czy zwolna, trywialnym, szablonowym i bezwrażliwym. Oto źródło, oto zasada, oto wielkie znaczenie t. zw. sztuki stosowanej.

Dla tego, w dzisiejszej powodzi brzydot i banalności, żaden wysiłek jej nie jest bez wagi — i popierać go i wskazywać należy niezwłocznie. Dla tego, jak poprzednio podnosiliśmy lwowskie próby nadania charakteru artystycznego tej prawdziwej zmorze dzisiejszych czasów, jaką są fa-

bryczne karty pocztowe, — tak dzisiaj zwrócić chcemy uwagę na pierwsze brzaski odrodzin — lub raczej, rzecby należało, narodzin—artystycznego *ex-libris*'u polskiego, które może zdołają uwstrętnić ludziom ohydne, zniepravwiające książkę, a tak dzisiaj zwykłe w użyciu, fiołkowe odbicia stempli kauczukowych.

W istotnie artystyczne ex-libris'y byliśmy, pomimo kilku epok kultu dla pięknych książek, który z natury rzeczy wywołuje równoległe mnożenie się tych „znaków własności,“—nader ubodzy.

Dość przejrzeć monografię p. Wittiga, aby przekonać się, że w czasie, gdy na zachodzie A. Dürer, Sebald Beham, Ł. Cranach, A. Wierix i inni tworzyli wspaniałe, po dziś do najpiękniejszych zaliczające się ex-libris'y drzeworytowe, u nas — (a był to przecież złoty wiek drukarstwa i epoka wysoce artystycznych opraw książkowych) — ograniczano się do niedołężnie, bez żadnego rozmachu twórczego, bez żadnego wysiłku ku bogactwu i sile linij, przerysowywanych znaków herbowych, albo też do prostych drukowanych napisów: „z księgozbioru takiego i takiego“, w ciągłej lub kropkowanej, pojedyńczej lub podwójnej obwódce. Wiek XVII z obczyzny nawet nic nie mógł nam przynieść, bo i tam była to doba wyraźnego w tej dziedzinie upadku,

a XVIII, którego koniec nowym drukarstwa polskiego zaznaczył się rozkwitem, nie zdołał również podnieść poziomu tych znaków bibliotecznych. Nawet ex-libris wytwornego bibliopoli Grölla jest raczej drukarsko skonstruowaną, nikłą dosyć stampilią.

W całem dzielku p. Wittiga trzy tylko znaki zwracają uwagę: wielkie i nieco ciężkie, ale z najlepszemi jednak europejskiemi w zawody iść mogące, portretowe ex-libris Tomasza Czapskiego (przez obcego zresztą artystę wykonane); po ośmnastowiecznemu symboliczna, ale wdzięczna w rysunku etykieta na własne książki D. Chodowieckiego; wreszcie, ciekawy znaczek drzeworytowy biblioteki szkolnej przy kaplicy św. Barbary w Gdańsku. Reszta może mieć wagę dokumentarną dla historyi krajowych bibliotek prywatnych i publicznych, oraz wartość dla zajadłych zbieraczy, zasadzających ambicye swe raczej na ilości niż na jakości. Pod względem artystycznym wszakże są to okazy bez znaczenia.

Powodów tego ubóstwa szukać należy, przedewszystkiem, w braku szerokich, zatrącających o wszystkie gałęzie sztuki artystów; powtóre, w przeważającej skłonności właścicieli bibliotek do znaków czysto heraldycznych i w zadowalaniu się ich szablonem bylejakim; wreszcie, w kon-

kurencyi, jaką robiły ex-libris'om uherbowane czy nazwiskiem właściciela oznaczone oprawy.

Powody te przeszły, w różnej mierze, i na pierwsze trzy ćwierci wieku XIX-go, a dołączył się do nich zupełny upadek drukarstwa, zdobnictwa książkowego, oraz bibliofilstwa równie ze strony wydawców jak publiczności. Ztąd nic pierwszorzędnego i w tej jeszcze epoce nie mamy do zanotowania w dziedzinie ex-libris'ów, a rzeczy jako tako interesujących nader niewiele.

Dopiero w ostatniem ćwierćwieczu warunki zwolna lepiej układać się jęły. Olśniewająco rozwinęła się odsądzona jeszcze w połowie wieku od prawa do istnienia sztuka polska. Coraz nowe generacye, coraz liczniejsze zastępy artystów szukać zaczęły dróg nowych, własnych, i z natury rzeczy najrozmaitszemi sztuk plastycznych interesować się dziedzinami. Minęło wyłączne przez czas długi „olejnictwo"; rysunek odzyskał swe prawa; odradzać się jęły mające niepoślednią u nas przeszłość, ale od lat kilkudziesięciu zapomniane sztuki graficzne; do walki z historyjkową „ilustracyą" zbudziła się dekoracya artystyczna; t. zw. sztuka stosowana, coraz szersze ogarniając zakresy, dźwignęła wreszcie i drukarstwo z długotrwałej banalności i zdawkowości. Książka przestała być mizerną szmatą, osła-

niającą byle jak wnętrze treściowe, zaczęto i od niej wymagać odpowiedniego piękna — i, wbrew wrzawie krótkowzrocznych utylitarystów, wykrzykujących, iż dyament myśli nie potrzebuje Cellini'owskich opraw, gdyż i w kupie nawozu nie przestaje być dyamentem,— jęli, równie śród wydawców jak śród odbiorców, pojawiać się coraz liczniejsi miłośnicy książki-dzieła-sztuki.

W książce takiej i sam „znak własności", choćby nawet czysto heraldyczny (na co, zresztą, moda, zda się, minęła), nie może być utylitarną banalnością, ani przykro rozrywać całości artystycznej.

Ztąd—wyraźny jego rodzaj, oraz jedyne dlań miejsce. Ponieważ „znak własności" jest rzecza stałą dla całej, mniejszej lub większej, rozmaitości książek, przeto nie powinna to być ani sygnatura czy stampilia odbijana na karcie tytułowej, gdzie mogłaby częstokroć sprzeczać się z drukarskim tej ostatniej stylem, ani znak herbowy czy inny na oprawie introligatorskiej, od której smak dzisiejszy wymaga również pewnej indywidualizacyi w sensie zbieżności stylowej z treścią książki,—lecz odpowiednia etykieta artystyczna, przyklejana na względnie najobojętniejszem w książce i jak gdyby żądnem szlachet-

nego urozmaicenia miejscu, jakiem jest wewnętrzna strona oprawy.

To właśnie zwie się ex-libris'em artystycznym—i nie dziw, iż, w miarę wspomnianego rozwoju bibliofilstwa, potrzeba takich etykiet objawić się w ostatnich czasach musiała.

Niestety, dla braku bliższego spółżycia między artystami, literatami i kolekcyonerami, nie objawiła się impulsywnie, naturalnie, jakby ze zbiegu żywej, samorzutnej chęci artysty z pragnieniem posiadacza książek, lecz przybrała odrazu zwykłą u nas postać konkursów. O wadliwościach tej w sprawach artystycznych zasadniczo chybionej metody pisaliśmy niejednokrotnie. Zamanifestowały się one i w danym razie z całą okazałością. Nowość zadania zdołała wprawdzie zainteresować rzetelnych, doskonałych artystów, zazwyczaj w takich „wyścigach o nagrodę“ udziału nie biorących,—i skutkiem tego śród nielicznych prac wyróżnionych znalazły się, wbrew smutnym tradycyom poprawnej mierności, rzeczy istotnie i niekiedy nawet zadziwiająco piękne. Nie obyło się atoli, przynajmniej w jednym z dwu konkursów, bez skandalicznej, niczem niewytłómaczalnej „pomyłki“ grona sędziowskiego, niweczącej—i to gorzej, nieodwołalniej, niż w jakiej-

bądź innej dziedzinie*)—ten wyjątkowy, niespodziewany szczęśliwego trafu rezultat. Normalnym zaś trybem wezbrała powódź niedołęstw, zdawkowości, naśladownictw bezmyślnych, niedbałych „chlapnięć“ pod godłem „kupić nie kupić, potargować można“—i wszelakiej nieuniknionej plewy grafomańskiej.

Konkurs pierwszy, inauguracyjny, ogłoszony w Krakowie przed lat dziesiątkiem, za pośrednictwem towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana“, na „znak własności“ dla Muzeum Narodowego, do najbardziej udanych i jednocześnie najbardziej chybionych zaliczyć trzeba. Do najbardziej udanych—bo między 65-ma nadesłanemi projektami przyniósł jedno prawdziwe arcydzieło ex-librisowe; do najbardziej chybionych—bo wyrok sędziów, w sposób poprostu niepojęty, zdołał nas tego arcydzieła pozbawić. Mówimy o kapitalnej, wielkostylowej kompozycyi Józefa Mehoffera: *Vita som-*

---

*) Niedoceniony przez sędziów poemat, powieść, dramat, obraz—może potem, w książce, na scenie czy na wystawie, wywalczyć sobie z powrotem należne prawa—i nic na tem urzędowem niedocenieniu, prócz nagrody oraz krzykliwej reklamy dziennikarskiej, nie traci. Projekt na ex-libris, jak każda przystosowana wyłącznie i wyraźnie do czegoś dekoracya, z chwilą nienagrodzenia, nieprzyjęcia i niezreprodukowania, przestaje istnieć poniekąd.

*nium breve**), która — pod względem głębokości i wyrazistości koncepcyi, ogromnej, spokojnej harmonii w układzie, subtelnie stopniowanej ekspresyi w postaciach, szerokiej, szlachetnej dekoracyjności w traktowaniu, mistrzowskiej wreszcie odrębności i mocy w rysunku — zwycięzko stanąć może obok najlepszych prac Anning Bella, Ospovata, B. Shawa, C. Goldie'go, Klingera, H. Thoma, Greinera, Pankoka, Orlika, Fidusa, Donnay'a, Khnopffa, Rassenfosse'a i innych szeroko uznanych majstrów ex-libris'u, a wytrzyma porównanie nawet z przesłynnym (i przedziwnym) *Ygdrasil*'em K. Rickettsa.

Czemu świetne to dzieło znakomitego naszego a zawsze niedocenianego artysty uzyskało tylko wyróżnienie zaszczytne, podczas gdy nagrodę przyznano o całe nieba niższemu, w pomyśle nieco suchemu, w rysunku wątłemu, niezdecydowanemu i nieszczeremu, w całem wykonaniu zbyt winietkowemu projektowi p. J. Bukowskiego,—długo nie mogliśmy odgadnąć.

Wreszcie, widząc owe „ręce unoszące ko-

---

*) Czytelnicy poznać mogą przepyszne to dzieło z *Chimery*, gdzie, usunąwszy za zgodą autora górny napis: *Muzeum Narodowe*, odtworzono je kilkakrotnie (Nr. 14 str. 245, oraz okładki N-rów 14 i 16-go).

ronę ponad klepsydrą“ na tytułowych kartach wszystkich publikacyj Muzeum Narodowego, a nie spotykając ich bynajmniej w odbitkach ex-librisowych, zaczęliśmy przypuszczać, że — czy to dzięki inicyatorom, czy sędziom konkursu—zakradło się tu pewne pomieszanie terminów, że mianowicie ogłoszono konkurs na ex-libris, podczas gdy właściwie chciano mieć sygnaturę wydawniczą.

Na tę ostatnią monumentalna kompozycya Mehoffera, która jako „znak własności“ imponująco zdobiłaby odwroty opraw w bibliotece Muzeum Narodowego, — oczywiście przydać się nie mogła, podobnie jak znowu rysunek p. Bukowskiego, od biedy ujść mogący jako winietka tytułowa, stanowczo ginąłby jako ex-libris, zwłaszcza na licznych w tej książnicy dziełach i albumach wielkiego formatu.

Jeżeli wszakże taki był istotnie powód zdumiewającego wyroku (innej przyczyny szukaćby należało w prostej chyba nienawiści do szczerego i wysokiego piękna), jeżeli rysunek p. Bukowskiego został nagrodzony jako sygnatura wydawnicza, — to Muzeum Narodowe znaku własności bibliotecznej dotychczas nie posiada. Czy wobec tego nie powinnoby—gwoli choć częściowemu naprawieniu „pomylki“ konkursowej—sta-

rać się o pozyskanie z powrotem dzieła Mehofferowskiego? W ten sposób, jeden z najpiękniejszych ex-libris'ów świata zostałby uratowany od zapomnienia w rękopisie i zaczął istnieć w praktyce—a nie byłoby to bez chluby ani dla sztuki polskiej, ani dla Muzeum Narodowego.

Konkurs drugi ogłosili nieco później anonimowo (za pośrednictwem uprzejmem d-ra Tadeusza Estreichera) dwaj gorliwi zbieracze i miłośnicy sztuki, pp. Adolf Sternschuss (z Krakowa) i Leopold Wellisch (z Warszawy).

Anonimowość ta, z punktu widzenia istoty i wymagań ex-libris'u, zasadniczą była wadą. Dekoracyjny znak własności bibliotecznej (Bucheignerzeichen) nie może być jakimkolwiek obrazkiem z dopisanemi byle jak słowami *ex libris*, oraz nazwiskiem u góry lub u dołu. Zasada sztuki stosowanej wymaga, aby rysunek odpowiadał przedewszystkiem swemu przeznaczeniu. W danym razie winien on zatem uwydatniać, *do kogo* książka należy oraz, że etykieta ma służyć *do książek*, nie zaś do czegobądź innego.

Z dwu tych pierwiastków, osobistość właściciela, nowa i różna w każdym ex-libris'ie, nadaje kompozycyi cechę *par excellence* indywidualną; stanowi tedy właściwie główną jej treść, a jednocześnie otwiera wyobraźniom artystów najszersze

pole. Dróg i sposobów szereg tu cały: bądź „par un plaisant rapprochement de l'image et du nom“; bądź przez rysunkową alegoryę, dewizę, czy emblemat, streszczający upodobania i aspiracye specyalne danego bibliofila; bądź przez włączenie wizerunku samej osoby; bądź wreszcie przez czysto zdobnicze sharmonizowanie liter nazwiska lub jego inicyałów z liniami i barwami dekoracyi.

W konkursie, gdzie przyszły właściciel exlibris'u był niewiadomy, przeważna ta część zadania odpadała zupełnie. Można było jedynie rezerwować miejsce gwoli mniej lub więcej odpowiedniemu dostosowaniu później liter nazwiska.

Kryła się w tem dla współzawodników pewna drobna zaleta praktyczna, że, mianowicie, w razie nienagrodzenia projektu, pozostawały widoki ewentualnego zużytkowania go przy innej sposobności. Z zasadniczego wszakże stanowiska, brak wyraźnego przeznaczenia odbierał z góry każdemu rysunkowi cechę *jedynej odpowiedniości*, a zarazem ograniczał fantazyę artysty do drugiej, mniej wdzięcznej, stałej w każdym exlibris'ie i przeto nader już wyeksploatowanej połowy zadania, jaką jest uwydatnienie wyłącz-

nego, specyalnego charakteru przedmiotu własności.

I to znowu osiągnąć można dwojako; przez czysto zdobnicze powiązanie liter słowa ex-libris z linijną i barwną całością kompozycyi, albo też symbolicznie, przez motyw, temat, alegoryę czy emblemat zawarty w samym rysunku. Prawdopodobnie z powodu, iż poczucie niehistoryowanej, linią i barwą jedynie działającej dekoracyi chroma u nas jeszcze naogół, — ogromna większość konkurentów chwyciła się drugiego sposobu.

Rezultatem przesmutnym — świadczącym, w dodatku do zwykłych niedołęstw i niedbalstw wykonania artystycznego, o zdumiewającym braku pomysłowości, wyobraźni, dowcipu—był zalew najbardziej wyszarzanych, wiekuistych, nieuniknionych szablonów i banalności, albo też fabrykowanych z wysiłkiem i niekiedy wprost nonsensowych rebusów. Na 40 nadesłanych projektów dwa tylko znalazły się bezwzględnie godne uwagi, którym nie zaszkodziły ani sama metoda konkursu, ani dodatkowe, przez bezimienność, jej uwadliwienie.

Autor pierwszego, p. Ant. Procajłowicz, wzorując się, ale w szlachetny, twórczy sposób, na wycinankach i malowankach ludowych, dał pełną prostoty i umiarkowania, fantazyi i elegancyi,

smaku i jędrności razem, linijną i barwną dekoracyę. Jest to jakby odrębna i świeża w formie tarcza heraldyczna, wykwitająca u góry w ciekawą, bogatą koronę, strzeżona z boków przez dwie cicho siedzące na gzemsach, stylowo wysymplikowane ptasie sylwety, i wystrzelająca nagle z płaskiego, szerokiego brzegu dolnego fantastyczną kaskadą jakiegoś ostrokańciastego chwosta smoczego, z którym oginające się elastycznie wokół tarczy ogony tamtych strażników rozwidlonemi końcami swobodnie się zbiegają. Na tarczy, skromnemi, prostotliwemi literami, słowa *ex libris* oraz nazwisko właściciela. Niewyszukane to, odruchowe jakieś, a wyraziste, krzepkie i wykwintne zarazem. Rzecz traktowana szerokiemi płaszczyznami, co do dekoracyi książkowej najlepiej się nadaje. Harmonia barw również wytworna a mocna. Cała tarcza intesywnej, ale niekrzykliwej czerwieni; kontury wszystkie, dolne ptaków połowy, oraz jakieś turmaliny, inkrustujące środek chwosta smoczego i czuby korony,—matowo czarne; litery—białe w czarnym konturze. Całość, na spokojnem szaro-bzowem tle, łatwa do sharmonizowania z najróżnorodniejszemi *vorsatz*-papierami. Rozmiary — w stosunku do dzisiejszej przewagi małych 8-ek — może nieco zawielkie. Miejsce na imię i nazwi-

sko może nieco zaciasne. Ale to już, wobec wszystkich zalet, drobiazgi. W każdym razie jest to jeden z najsmaczniejszych i najoryginalniejszych ex-libris'ów czysto dekoracyjnych, który w każdym zbiorze wybitne zajmie miejsce.

Drugi projekt nagrodzony do symbolicznych, aluzyjnych raczej zaliczyć należy. Autor jego, p. Tad. Rychter, dążył niewątpliwie przedewszystkiem do osiągnięcia impresyi artystycznej. Zainteresowała go plama i ruch—i, starając się wydobyć je, nie myślał jeszcze zapewne o przeznaczeniu swej autolitografii na ex-libris. Trafem wszakże — i sam temat, i ów ruch pociągający artystę, nabrały w późniejszem, niespodzianem tem zastosowaniu dyskretnego, naturalnego, pozbawionego wszelkich sztucznych dociągań, jakby mimowolnego, a przedziwnie na znak własności bibliotecznej odpowiedniego znaczenia. Owa wojowniczo rozskrzydlona sowa, z jednej strony przez odwieczny stosunek jej rodu z Ateną, z drugiej zaś przez pogróżkowy charakter rozmachu, którym zda się bronić powierzonego straży jej przedmiotu,—stanowi doskonały emblemat w etykiecie książkowej, a niewymuszeniem swem i jakimś wdziękiem przypadkowości odbija szlachetnie i zwycięzko od niepoliczonych sztywnych sów siedzących z urzędu na księgach (czę-

stokroć nawet u majstrów ex-libris'u, że wymienię tylko Orlika), oraz od wszelakich zwierząt van Muyden'owskich, będących raczej winietkowo-historyjkową ilustracyą, suchym przekładem na rysunek jakiejś słownej dewizy czy anegdoty. Jako autolitografia jest to jedna z wiele obiecujących produkcyj najmłodszej grafiki polskiej, śmiała i oryginalna w całem traktowaniu, a w kolorach nader miła i do celów ex-libris'owych ze wszech miar podatna. Napis, później dodany, zbyt może tło zapycha; litery moglyby być dyskretniejsze, a nie tak sucho szablonowe.

Z produkcyi pozakonkursowej, opartej na bezpośredniem skomunikowaniu się właściciela książnicy z trafiającym mu do przekonania artystą, mamy do zanotowania tylko ciekawe akwafortowe ex-libris'y p. Fr. Siedleckiego, wykonane dla d-ra J. Drzewieckiego, prof. Wł. Heinricha i p. J. Lorentowicza. W pierwszym z nich (który, jako istniejący już w odbitkach ostatecznych, sam jeden omówieniu podlegać może) artysta, w symbolicznej kompozycyi, zawarł aluzyę do najbogatszego w księgozbiorze i najbardziej umiłowanego przez właściciela działu wiedzy tajemnej (alchemii, magii, kabały, filozofii indyjskiej, gnozy i mistyki). W głębi czystą światłością promienieją, strzeżone z obu stron przez

uskrzydlone sfinksy, wrota memfickie, na zasłonie których zarysowuje się imię najwyższe (jod-he-wau-he) oraz zawarta w kole gwiazda pentagramu. Na pierwszym planie, ciemną, materyalniejszą plamą, tamują ku bramie tej dostęp: kobieta (nieco *modern*) o fascynujących oczach i ciemnym płomyku nad czołem, oraz leniwie i bezmyślnie gotowe ledz w poprzek wszemu cielsko-jaszczura. Koncepcya nawet dla profanów dość wyrazista, dla świadomych zaś— interesująca aż do szczegółów, zwłaszcza ze względu na śmiałe, nieszematyczne traktowanie. Całość objęta migotliwą, swobodną ramką barokową, z za której dolnego brzega wychyla się jak gdyby szerokie passe-partout z dyskretnie stonowanym napisem. Co do kwasorytu samego,—pragnęlibyśmy może tu i owdzie większej energii i solidności w rysunku, ale za to raz jeszcze stwierdzić musimy, że pod względem specyalnych „smaków“ akwafortowych, osiąganych przez umiejętne kolejne wytrawianie, mało kto u nas p. Siedleckiemu wyrówna. Odbitki paryskiej Imprimerie Salmon — jak zwykle—doskonałe.

Oto całe żniwo nowych polskich ex-libris'ów artystycznych*). Jak widzimy, pokaźne jakościo-

*) W ostatnich czasach ukazało się kilka znakomitych wprost znaków bibliotecznych p. Adama Półtawskiego.

wo. Liczebnie za to nader niewielkie. Mamy zatem doskonałych wytwórców, ale brak nam amatorów. I nie dziw. Potrzeby estetyczne człowieka tak długo traktowano u nas jako zbytek i na ostatnie spychano plany, że acz dziś znowu kiełkować zaczynają, ale powoli i z trudnością. Gardłuje się naokół o sztuce stosowanej, ale mało kto pamięta, iż zasadą jej i dążeniem jest nadać cechę piękna *każdej,* najinniejszej rzeczy w naszem otoczeniu. To też co chwila dysonanse wybuchają jaskrawe. W naszym zakresie—iluż to ludzi, już umiejących smakować w pięknych drukach, nie waha się zepsuć ich banalnym lub niesmacznym znakiem własności? Ileż bibliotek, nawet okazalszych, magnackich, pochlubić się zdoła własnym ex-libris'em *artystycznym?*

WARSZAWSKA
SZKOŁA SZTUK PIĘKNYCH.
UWAGI PRZED JEJ POWSTANIEM.

I.

W ostatnich czasach, ożywienie w dziedzinie sztuk plastycznych wzmogło się u nas imponująco. Wprawdzie do głoszonego (i opłakiwanego rzewnie) przez prasę „rozestetyzowania całego społeczeństwa“ bardzo jeszcze daleko, wprawdzie zajadła reakcya różnych „nierozumiejących“ elementów doby wczorajszej harcuje właśnie w najlepsze, w parze z godnie jej odpowiadającym snobizmem bezmyślnym, wprawdzie wiele najpiękniejszych zapoczątkowań znajduje się dopiero w stadyum próby, dążenia, wysiłku, i udaremnia się niejednokrotnie lub deformuje pod nieprzyjaznemi wpływami,—ale, bądź co bądź, zatęchłą atmosferę artystyczną przebiegło świeże, ożywcze jakieś tchnienie, a śród całego szeregu dobrowróżbnych objawów są i takie, którym

epokowe wprost znaczenie z góry przypisać można.

W rzędzie tych ostatnich zwrócić należy przedewszystkiem uwagę na dwa fakta z zakresu szkolnictwa artystycznego: uzyskano zezwolenie władz miarodajnych na otwarcie tak dawno potrzebnej w Warszawie szkoły sztuk pięknych, a jednocześnie prawie reforma t. zw. średnich zakładów naukowych, ze względu na niezmierną doniosłość wychowawczą rysunków, uczyniła je przedmiotem obowiązkowym i, co ważniejsza, uznała za konieczne, aby nauczycieli tego przedmiotu rekrutować wyłącznie z osób posiadających należyte wykształcenie artystyczne.

Ogromnego znaczenia miejscowej szkoly sztuk pięknych niepotrzeba prawie objaśniać. Daje ona możność kształcenia się pod swojem niebem, śród swojej przyrody, i pozwala adeptom sztuki łatwiej „pozostać sobą“, aniżeli podczas studyów śród zupełnie obcego otoczenia. Usuwa potrzebę zbyt wczesnych wyjazdów za granicę, co zwykle prowadzi olśnionych znajdowaną tam brawurową techniką wędrowców do niewolniczych naśladownictw. Skupia wreszcie na miejscu grono ludzi (zarówno profesorów i uczniów) oddanych tylko sztuce, klnących się tylko na sztukę, mówiących i myślących tylko o sztuce, i wytwarza przez to

istotną, od obcych przymieszek wolną atmosferę artystyczną, która pomału oddziaływa na całe społeczeństwo, uszlachetnia jego wrażliwość, krępuje zbyt „swobodne" sądy i wprowadza w traktowanie kwestyj, spraw i dzieł sztuki należną powagę. Dzieje się to wszakże tylko wtedy, gdy szkoła jest szkołą, nie zaś siedzibą takich czy innych doktryn.

Chodzi zatem tylko o jedno, aby założyciele szkoły i wogóle członkowie komitetu mającego obierać kandydatów na kierowników artystycznych nie uważali tej chwili za odpowiednią do ujawniania jakichś anti-nowo-kierunkowych tendencyj, lub do propagowania czy to sentymentalnej czy też sformułowanej przez pewnego krytyka „gnojówkowej" swojszczyzny.

Szkoła nie zna żadnych kierunków, zna tylko zdolność lub niezdolność, a dobrym nauczycielem jest jedynie ten, co, pomijając wszelkie -izmy, najskuteczniej pomaga uczniowi do odnalezienia *siebie samego*, swojej najgłębszej istoty, do widzenia po swojemu i po swojemu wcielania tej wizyi.

Artystycznie prowadzona nauka rysunków w t. zw. średnich zakładach naukowych niemniejszej jest wagi. Ma ona na celu nie wychowanie artystów, lecz wyrabianie śród ogółu

zdolności do odczuwania sztuki i piękna. Powszechny dzisiaj brak smaku, oraz wybitna gruboskórność estetyczna mas, nawet inteligentnych, są niewątpliwym rezultatem zupełnego w ciągu ostatnich lat 50-ciu zaniedbania tej strony w wychowaniu. Smak i wrażliwość na piękno są w części tylko darem natury, w drugiej zaś, może znaczniejszej, owocem należytego pielęgnowania zadatków wrodzonych. Kultura odpowiednia rozwija je wspaniale; bez kształcenia zaniknąć mogą zupełnie. W krajach niektórych, np. we Włoszech, poczucie estetyczne wyrabia się mimowiednie, pod wpływem otoczenia, niezwykle harmonijnej przyrody i co chwila rzucających się w oczy zabytków wielkiej sztuki. Gdzie tego brak,—tem większy kłaść trzeba nacisk na świadome i celowe wychowanie estetyczne, i to od lat możebnie najmłodszych, póki wszystko żywiej i łatwiej „drugą naturą“ się staje. To tylko, to jedynie może powstrzymać szerzącą się zarazę snobizmu, położyć kres pysze gruboskórców estetycznych, chlubiących się niejednokrotnie swym analfabetyzmem w tym kierunku, i zwiększyć poczet zbyt dzisiaj nielicznych i wyosobnionych, szczerych, istotnych, gorących miłośników sztuki.

Oba te fakta: powstanie specyalnej szkoły sztuk pięknych i zwrócenie uwagi w szkołach

średnich na kulturę estetyczną, są właściwie posiewem na przyszłość, którego znaczenie kiedyś dopiero w całej pełni da się ocenić. Dzisiaj już wszakże, przed ostatecznem urzeczywistnieniem i plonowaniem, mają one wagę jako dowód zbudzenia się pewnych drzemiących do niedawna potrzeb i pragnień, które zaspokoić było ich celem. Zwłaszcza zaś założenie szkoły sztuk pięknych, jako rezultat inicyatywy i ofiarności prywatnej, wprowadza nas, przez tę mecenasowską cechę swoją, w dziedzinę objawów rosnącego zainteresowania sztuką śród osób poza sztuką stojących.

II.

Komitet opiekuńczy warszawskiej szkoły sztuk pięknych, uzyskawszy dla listy swych członków zatwierdzenie władzy właściwej, zajął się podobno niezwłocznie poszukiwaniem odpowiedniego dla nowej instytucyi pomieszczenia, oraz wyborem i zaproszeniem całego grona kierowników artystycznych.

Z dwu tych spraw „węgielnych", pierwsza jest stosunkowo mniejszej wagi, jako — według wszelakiego prawdopodobieństwa—prowizoryczna tylko. Nie wątpimy bowiem, iż, po jakimś roku czy dwóch obiecującego funkcyonowania, szkoła

znajdzie chętnych mecenasów, którzy dopomogą jej do wzniesienia wygodnego gmachu własnego. Zacząć zaś można choćby od nader skromnego, byle dobrze oświetlonego lokalu.

Druga sprawa natomiast pierwszorzędne ma znaczenie dla *całego przyszłego rozwoju* instytucyi—i komitet po dwakroć tutaj przed każdą decyzyą zastanowić się winien. Pierwszy komplet kierowników artystycznych nada szkole odrazu pewną wyraźną, taką czy inną cechę, a ponieważ uzupełnianie dalsze ciała nauczycielskicgo odbywać się ma już „na zasadzie opinii rady pedagogicznej“, czyli tychże pierwszych kierowników artystycznych,—wszelka więc modyfikacya tonu, gdyby okazała się potrzebną, może później bardzo być utrudniona. Od doboru pierwszych kierowników zależy przyszłość szkoły, kulturalne jej znaczenie i nieoczekiwany może rozwój. Dla tego, za tę elekcyę podstawową wielka na komitecie opiekuńczym ciąży odpowiedzialność.

Warszawska szkoła sztuk pięknych otrzymała statut—mimo mnóstwa wewnętrznych sprzeczności—bardzo piękny i szeroki. Ma ona nietylko „kształcić artystów“, lecz wogóle „przyczyniać się do rozwoju artystycznego ludności miejscowej“, czyli, mówiąc innemi słowy, do podniesienia kultury estetycznej; wolno jej otworzyć szkołę

przygotowawczą oraz niedzielne klasy rysunkowe, ogłaszać konkursy, urządzać wystawy publiczne, równie prac uczniowskich, jak i ogólne, kompletować bibliotekę i muzeum, przyjmować wreszcie zamówienia na prace artystyczne i artystyczno-przemysłowe. Sama rozległość i rozliczność tych zadań, ciążących na gronie artystycznych kierowników instytucyi, wskazuje wyraźnie, jakim wyjątkowo szerokim winni oni odpowiadać wymaganiom.

Muszą to być nietylko doskonali, pełni talentu i umiejętności w swoim zakresie, lecz nadto *nader kulturalni* artyści, którzy dużo widzieli, dużo przemyśleli, dużo odczuli i wyrobili sobie smak pewny oraz sąd szeroki*). Muszą to być, dalej, ludzie zrównoważeni artystycznie, obcy i sztywno-akademickim ciasnotom i niemniej ciasnym rozwichrzeniom nowatorskim, nieznający żadnych „kierunków", lecz jedną, niezmienną sztukę, umiejący odczuć i zrozumieć wszystkie *istotne,* chociażby na pozór biegunowo sprzeczne indywi-

*) Tę potrzebę, tę konieczność wielkiej kulturalności kierowników podkreślilibyśmy zresztą dwa razy przy wymienionem w statucie na pierwszem miejscu zadaniu „kształcenia artystów", fatalną bowiem jest rzeczą, gdy młódź artystyczna opuszcza szkołę, z dużym nieraz talentem, z wyrobionem okiem i ręką, ale z zupełnem, przy tem wszystkiem, nieokrzesaniem pod względem kultury.

dualności twórcze, zarówno pośród mistrzów stawianych za wzór uczniom, jak pośród uczniów samych. Muszą to, wreszcie być prawi, szczerzy, prości, pełni cichego, niekrzykliwego, lecz tem gorętszego zapału, czciciele sztuki, zdolni przykładem własnym wszczepić w młodzież uczącą się wstręt do wszelkich fanfaronad, pozerstw, kabotynizmów, oraz bezgraniczne, poważne, bezinteresowne oddanie swemu powołaniu.

Wymagania wielkie. Na szczęście atoli, nie brak ludzi mogących godnie im odpowiedzieć. Ze starszego pokolenia—Chełmoński, Malczewski z następnej generacyi—Dębicki, Pankiewicz, Ślewiński z dzisiejszych —Pieńkowski, Ruszczyc, Tichy,—oto materyał na wspaniałe grono kierowników, jakiem najpierwsza w świecie akademia sztuki słusznie chlubićby się mogła.

Na większość wymienionych artystów komitet sam już zapewne zwrócił uwagę, o niektórych wszakże wzmianka niniejsza przypomnieniem snadź będzie potrzebnem. Artyści nasi rozrzuceni są po świecie; nadto, najlepsi właśnie unikają zazwyczaj zgiełku reklam dziennikarskich. Skutkiem tego najpoważniejsze imię ujść może niekiedy baczności niedość wytrwałej.

Za obowiązek swój uważamy położyć nacisk specyalny na konieczność pozyskania dla szkoły

warszawskiej trzech zwłaszcza artystów: Dębickiego, Pankiewicza oraz Tichego. Są to, mimo kapitalności swej, najmniej względnie głośni i najmniej reklamowani z malarzy naszych, a dzięki wyjątkowym właściwościom, jak gdyby stworzeni właśnie na idealnych kierowników młodzieży artystycznej. O Pankiewiczu wie się nieco więcej w Warszawie, skutkiem tego najmniej snadź potrzebne mu wszelkie rekomendacye. Jakim potężnym, szeroko kulturalnym i ożywczo, nie na uczniów tylko, lecz na kolegów nawet, oddziaływającym artystą jest Stanisław Dębicki, pisaliśmy już okolicznościowo w uwagach o artystycznych kartach pocztowych. Tichego, dla znawców prawdziwych oraz artystów,—winny były wylegitymować aż nadto: wystawiane w T. Z. S. P. i u Krywulta rysunki węglowe, oraz udział w wystawie „Sztuki stosowanej"; o jego zaś wpływach na młodych, wyrabiających się artystów Kraków mógłby wiele powiedzieć.

Ponieważ nadto szkoła warszawska nie myśli podobno zamykać się w „olejnictwie", lecz pragnie uwzględnić szeroko sztuki graficzne i sztukę stosowaną,—nie od rzeczy będzie przypomnieć, iż trzej wymienieni malarze i w tych nowych u nas dziedzinach do najlepszych należą znawców i praktyków.

Dębicki, Pankiewicz i Tichy—oto winno być jądro przyszłej gromadki artystycznych kierowników szkoły.

Uzupełnić grono mogą wspaniale Pieńkowski, Ruszczyc i Ślewiński, zaszczytnie — Chełmoński i Malczewski, ale tamci trzej pierwsi są nieodzowni, i komitet nie powinien się cofnąć przed zdwojonemi, gwoli pozyskaniu ich, wysiłkami.

W dziale rzeźby, trudniej kogoś z całem przekonaniem zalecać. W każdym razie, zdaje nam się, iż tymczasem mowa być może tylko o Glicensztajnie, Rygierze lub Szymanowskim.

Wadliwością statutu szkoły jest brak, chociażby między „nieobowiązkowemi“ przedmiotami teoretycznemi, kursu historyi sztuki. Krzepki, jędrny jej wykład mógłby wpłynąć pożądanie na duchową stronę przyszłych artystów i zapobiedz wielu *rapin*'owskim konceptom i nonsensom, wygłaszanym z całą pewnością siebie przed największemi arcydziełami. Tylko któżby ją wykładał? Bo tu ani dyletantyzm malarski czy dziennikarski, ani sucha fachowość uniwersytecka, na nic przydać się nie mogą.

ESTETYKA MIASTA.

Warszawa mogłaby być jednem z najpiękniejszych miast w Europie, gdyby należycie korzystała ze swego położenia.

Niestety, zamiast dążyć do objęcia z obu stron rzeki i przeniesienia nad tę naturalną arteryę głównych ognisk swego ruchu i życia, — przez cały ciąg ubiegłego wieku, wbrew tradycyom starego miasta, oddalała się od niej bezplanowo, bezładnie, tworząc ciasne, przykro proste ulice i jeszcze przykrzejsze między niemi, bezcharakterowe domów kwadraty.

Kolosalny obszar Powiśla, tyle zawierający w sobie ciekawych rozwiązań, wegetował tymczasem, zwłaszcza od chwili powstania zjazdu Pancerowskiego, lub zapychał się, wbrew wszelkim zasadom nie estetyki już tylko, lecz i higieny, fabrykami, których dymy i wypary, niesione odrzecznemi powiewy, przesycały i tak już coraz gorsze miejskie powietrze.

Myśl naprawienia tego błędu zasadniczego nasuwała się niejednokrotnie i niejednemu. Miasto odbierało nawet (jak np. w słynnym projekcie Devarsa) zupełnie pozytywne i sformułowane w tym kierunku propozycye, które jednak dla takich czy innych powodów nie dochodziły do skutku.

Drobne, z Powiślem związane a przez zarząd miejski na własną rękę podjęte roboty, jak np. zjazd od ulicy Karowej, są pod obu względami: i estetycznym i praktycznym, prawdziwie wystawowemi bezmyślnej mizeryi okazami.

Zdawaćby się mogło, że budowa tak dawno i gwałtownie potrzebnego nowego mostu u wylotu alei Jerozolimskiej powinna była zwrócić uwagę, czyją należy, na konieczność wygotowania głębiej obmyślonego, twórczego planu regulacyjnego całej, dotychczas po macoszemu traktowanej, a właściwie o przyszłości miasta stanowiącej dzielnicy nadrzecznej, z uwzględnieniem odpowiednich na dziś i na jutro arteryj komunikacyjnych między górnem miastem i dolnem. Wbrew słusznym oczekiwaniom, ze zwykłą bezplanowością ogłoszono konkurs tylko na szczegół pojedyńczy tej wielkiej całości, t. j., na dojazd do mostu przez Aleje Jerozolimskie. Co gorsza, z szeregu nadesłanych, niekiedy bar-

dzo pięknych projektów, wybrano ową homerycznego śmiechu godną, wstydem warszawskie budownictwo okrywającą, ścianę z windami, która, w razie wprowadzenia jej w wykonanie, byłaby na długo (aż do nieodzownej demolacyi) murem odgradzającym Warszawę od jej naturalnych, nieuniknionych dążeń i zadań.

Dzięki protestom estetyków naprzód i artystów, a potem Stowarzyszenia Techników, wiekopomny ten ze swej naiwności projekt wstrzymany został — i podobno nowe jakieś, w szerszym już zakresie, konkursy ogłoszone być mają.

Sam fakt wszakże i pojawienia się tej *énormité* i wyboru *jej właśnie* z pośród licznych projektów, w połączeniu z przesmętnym naogół, z punktu widzenia estetycznego, stanem inżenieryi i budownictwa warszawskiego (*vide* wspomniany zjazd od ulicy Karowej, oraz wszystkie prawie budowle, od kościołów do kamienic), słuszną przejmują obawą, czy i te nowe zamierzenia dość przewidująco, nie dojutrkowo, i dość twórczo, z odpowiedniem wyzyskaniem warunków położenia, pomyślane zostaną.

Warszawa rośnie jak na drożdżach, ale w jakiś trafowy, barbarzyński sposób, hańbiący poprostu w epoce angielskich *garden-cities*. Bezładny, bezcharakterowy konglomerat jej powięk-

szają nieustannie coraz nowe zlepki pozbawionych również planu i charakteru, niemających ani placów ani ogrodów, ciasnouliczkowych dzielnic i przedmieść.

Z rozrostem tym potęguje się ruch wozowy i pieszy, któremu za jakie lat 50 nie podołają stanowczo ciasne już nieco dzisiaj, centralne arterye miejskie: Nowy Świat z Krak. Przedmieściem i aleją Ujazdowską, oraz wstrętna w bezperspektywowej prostolinijności swej ulica Marszałkowska.

Dzisiaj już, z góry myśleć należy o otworzeniu nowych wielkich dróg, bulwarów śródmiejskich, rozłożystych *avenues*, któreby temu wzmożonemu ruchowi należyte dały ujście, a zarazem doprowadziły do zacieśniającego się coraz bardziej środka miasta nieco powietrza.

Te wielkie, szerokie, hojnie zadrzewione ulice wyobrazić sobie można, bez nadmiernych ekscesów demolacyjnych, tylko na stoku między Nowym Światem i Krak. Przedmieściem a Wisłą: jedna mogłaby biedz w jego połowie, mniej więcej od ulicy Rozbrat do Mariensztatu, druga nad samą rzeką.

Połączenie pomiędzy niemi oraz dzisiejszą arteryą centralną winienby tworzyć, zamiast obecnych prostopadłych i przeto stromych przecznic,

szereg ukośnie, łagodnemi spadkami zbiegających ulic i uliczek.

Tak więc sprawa Powiśla nie ogranicza się do kwestyi jakiego takiego połączenia dolnej dzielnicy z górną. Chodzi o coś znacznie ważniejszego: o dającą się już dzisiaj przewidywać konieczność przesunięcia całego centrum miasta bliżej ku rzece i o znalezienie dla wielkiego przedsięwzięcia tego najodpowiedniejszych rozwiązań.

Czy mamy ludzi fachowych, zdolnych do tego rodzaju planowań na wielką skalę? Z dzisiejszego sądząc wyglądu Warszawy, wątpićby o tem raczej należało.

Ale może znalazłby się ktoś z młodych, którzy nie zagrzęźli jeszcze w ciasnej rutynie, nie zatracili jeszcze fantazyi i smaku, nie stali się jeszcze prostymi wyrobnikami technicznymi. Ostatni konkurs na dojazd do mostu mógł pewne w tym kierunku rozbudzić nadzieje.

W każdym razie, aby daremnie nie wywalać drzwi dawno już otworem stojących, należałoby się przedewszystkiem zaznajomić z tem, co gdzieindziej, w zakresie budownictwa miast, przekształcania dzielnic, rozszerzania przedmieść i t. p., po dziś osiągnięto.

A osiągnięto bardzo wiele. Świadczą o tem zarówno imponujące urzeczywistnienia w Wie-

dniu, Monachium, Brukselli, jak i cały szereg dzieł wyczerpujących lub broszur zwięźlejszych Buls'a, Sitte'go, Stübben'a, Henrici'ego, Göller'a, Gurlitt'a i innych.

Aby przestudyowanie tych rzeczy miało doprowadzić do jakichś naśladownictw i egzotyczności, obawiać się niema potrzeby. Dla istotnie zdolnych, twórczych jednostek (o niedołęgów nie chodzi) będzie ono tylko rozszerzeniem widnokręgów i stymulem pożądanym, a przedewszystkiem przypomni, komu należy, dwie następujące, zapomniane u nas widocznie, albo też niezrozumiane w dostatecznej mierze reguły:

1) że bez należytego planu przewodniego wielkie miasto może *rozrastać* się niezdrowo, lecz nigdy *rozwijać* pomyślnie;

2) że estetyka miast, polegająca na twórczem wyzyskaniu warunków miejscowości i sharmonizowaniu z niemi całego rozkładu ulic, placów, parków, budowli,—nie jest zbytkowym jeno dodatkiem, bez którego obyć się można, lecz streszcza w sobie wszystko, co stanowi o pomyślnej ewolucyi danego wielkiego mrowiska, i przeto stanowi istotną, wyższą od najpraktyczniejszych brzydot, praktyczność.

II.

DRZEWORYT JAPOŃSKI.
MINIATURA PORTRETOWA.
NIEZNANA RYCINA J. ZIARNKA.
ALEKSANDER GIERYMSKI.
JAN STANISŁAWSKI.

DRZEWORYT JAPOŃSKI.

I.

Bardzo niedawną, stosunkowo, jest znajomość sztuki japońskiej w Europie. Wprawdzie, w siedemnastym już wieku, holenderskie i portugalskie okręty przywoziły całe ładunki lak, tkanin, oraz porcelany hizeńskiej, które, budząc upodobanie do pewnych niesymetryczności, ruchliwości, niespodzianości, spowodowały nawet, niewątpliwie, po części upadek ciężkich, pompatycznych akademizmów Ludwika XIV i wytworzenie się lekkiego, żywego, wdzięcznego stylu Ludwika XV. Sądzono jednak ogólnie, że jest to już wszystko, co ten daleki, za barbarzyńców uważany naród dać może, i nie przeczuwano ani na chwilę, do jak wspaniałego rozwoju doszły w „państwie wschodzącego słońca“ (Dai Nippon) wszystkie sztuki gałęzie.

Mylne pojęcia te mogły uledz sprostowaniu

dopiero w połowie minionego stulecia. W szóstym jego dziesiątku, zawarte ze Stanami Zjednoczonemi i z różnemi państwami europejskiemi traktaty handlowe, oraz nawiązane stałe stosunki dyplomatyczne, umożebniły poniekąd cudzoziemcom dostęp do tajemniczego dotąd kraju. Następne dziesięciolecie otworzyło go już na oścież.

Wielki przewrót polityczno-społeczny obalił (1868) prastarą, feudalną organizacyę państwa japońskiego, zburzył tysiącletnie tradycye i pchnął cały naród na nowe drogi. Japończycy zapragnęli cywilizacyi europejskiej i rzucili się z takim zapałem do przyswajania sobie jej zdobyczy, że chwilowo poszło w pogardę wszystko, co swoje, a więc i sztuka narodowa. Zobojętnienie to nie trwało długo, bo już od połowy siódmego dziesięciolecia poczęto zakładać muzea (w Tokio, w Nara, w Kioto), urządzać wystawy retrospektywne i przedsiębrać wszelkie środki, celem zgromadzenia i zachowania w kraju dzieł dawnego artyzmu swojskiego.

I owa wszakże krótka doba zapoznawania własnych bogactw artystycznych wystarczyła przybyłym ze wszech stron zbieraczom i handlującym do wykupienia i wywiezienia na obczyznę znacznej ich części. Podczas gdy Japończycy

gromadnie nawiedzali Europę, aby kształcić się w jej politechnikach, uniwersytetach i akademiach wojennych, Europejczycy niemniej gorliwie i niemniej licznie wędrowali wszerz i wzdłuż po całej Japonii, poszukując: starych bronzów, emalij, fajansów i porcelan, rzeźb z drzewa i kości słoniowej, wyrobów z laki, zbrój, kling i gard, materyj, kobierców i haftów, albumów, książek z ilustracyami, malowideł oryginalnych (kakemonów i makimonów) oraz drzeworytów czarnych i barwnych.

Z początku poszukiwania te przedsiębrały samodzielnie pojedyńcze osobistości, bądź dłużej, w takim lub innym charakterze, przebywające w Japonii (jak dr. Anderson z Londynu, dr. Gierke z Wrocławia, prof. Ernest Fenollosa z Bostonu), bądź też przybyłe specyalnie z zamiarem poznania kraju i kolekcyonowania jego osobliwości (jak Cernuschi, Duret, Guimet, Régamey i inni).

Wkrótce jednak zaczęto organizować całe misye, zakładać stałe agentury i, nie zadowalając się poszukiwaniami u wydawców w Tokio, Kioto i Osaka, zwracać się aż do rodzin poszczególnych z propozycyami sutych cen za zbiory starych dzieł sztuki. Tak wielkie było zapotrzebowanie na te rzeczy, tak wielki zapał do tej nowości, tak wielki rozpęd do kolekcyonowania, zwłaszcza drzeworytów barwnych.

Pierwsza pobudka wyszła od takich artystów, jak Stevens, Whistler, Diaz, Fortuny, Legros, a nieco później Manet, Fantin-Latour, Degas, Monet i inni, dla których malowidła i drzeworyty japońskie, zupełnie różne pod względem rysunku, kolorytu i kompozycyi od całej sztuki europejskiej, prawdziwem były objawieniem, prawdziwem odsłonięciem nowych, nieznanych dotąd widnokręgów.

Do malarzy przyłączyli się wnet wytworni miłośnicy sztuki, subtelni krytycy i utalentowani pisarze, jak Goncourt'owie, Champfleury, Burty, Zola.

Około nowoodkrytej sztuki zrobiło się głośno. Uzupełniły znajomość jej i wzmogły bardziej jeszcze zamiłowanie wystawy powszechne: w Londynie 1862 r. — w Paryżu 1867 — w Wiedniu 1873 — i w Paryżu 1878 — zwłaszcza dwie ostatnie, gdzie dział japoński urządzany był przez p. Wakai, gruntownego znawcę artystów swego kraju.

Teraz, pośród całego szeregu zbieraczy, posiadających mniej lub więcej bogate kolekcye, zajęły miejsce rządy, bądź nabywając całe gotowe już zbiory, bądź polecając kompletowanie ich dla siebie. W roku 1882 zarząd British Museum kupił od d-ra Andersona za 30,000 rb.

składający się z 2,000 numerów zbiór japońskich i chińskich malowideł i drzeworytów. Profesor Gierke sprzedał swe 200 wyborowych kakemonów rządowi pruskiemu. Prof. Fenollosa zgromadził dla bostońskiego Museum of Fine Arts olbrzymią kolekcyę, składającą się z 400 parawanów, 4,000 malowideł i 10,000 druków. Rząd francuski posiada tylko 2 niewielkie zbiory drzeworytów w Luwrze i w Bibliotece narodowej, za to wiele jest w Paryżu kolekcyj prywatnych, częstokroć bardzo bogatych (Bing'a, Gonse'a i innych).

U nas, piękną kolekcyę drzeworytów i gard zebrał p. Feliks Jasieński; mniejszy może co do ilości, lecz nader ciekawy i cenny w szczegółach, jest zbiór drzeworytów Stanisława Dębickiego, artysty-malarza w Krakowie.

Jednocześnie z powstawaniem kolekcyj drzeworytów, rozwijała się i literatura przedmiotu — i dzisiaj cały już szereg dzieł ułatwia znakomicie pracę osobom, chcącym rozejrzeć się w dziejach tego odłamu sztuki japońskiej. Wymienimy tu tylko epokowe poniekąd książki: Andersona (Japanese Wood Engravings), Gonse'a (l'Art Japonais), Fenollosy (Masters of Ukiyoye), Seidlitz'a (Geschichte des japanischen Farbenholzschnits), oraz Duret'a (Livres et Albums illustrés du Japon).

Wszystkie te dzieła, zresztą odznaczające się wielką erudycyą i sumiennością, grzeszą tylko zbyt kolekcyonerskim, że tak powiem, punktem widzenia i oceny. Mamy tu na myśli stawianie na pierwszem miejscu rzeczy nie najlepszych, lecz najrzadszych i, naodwrót, zaniedbywanie rzeczy artystycznie nader wartościowych, z powodu ich większej dostępności. Seidlitz występuje poniekąd przeciwko tej wadzie, lecz w dalszym ciągu książki, sam jej, niestety, ulega. Jałowemi wydają się nam, nadto, spory o japoński czy też europejski punkt widzenia przy ocenie estetycznej pojedyńczych dzieł i artystów.

II.

Początki drzeworytu japońskiego zbiegają się, co do czasu, z zasadniczym przewrotem w malarstwie japońskiem i z powstaniem, po szkołach: buddyjskiej, Tosa i Kano, nowego kierunku Oukiyoye, który wszyscy prawie badacze japońszczyzny pojmują, jako styl ludowy, popularny, a który tylko E. de Goncourt i Bing tłómaczą właściwiej, jako *szkołę życia (ouki* znaczy pływać po wierzchu, unosić się nad czem; *yo*—świat, życie, współczesność; *ye*—styl, sposób).

Poprzednio malarstwo japońskie zamykało się wyłącznie w pewnych sferach i dziedzinach.

Szkoła buddyjska, zajmując się jedynie przedmiotami i pierwiastkami religijnemi, tą częścią istnienia ludzkiego, która wznosi się ponad przemijające nędze i radości świata, wyobrażała postacie swe w jakiejś nieruchomości świętej, w jakimś ogromnym, pogodnym spokoju, dążyła w rysach oblicza, przez najwyższą prostotę, do istoty samej, unikała wszelkiego podobieństwa, wszelkich cech indywidualnych, trzymała się zresztą, podobnie poniekąd, jak malarstwo bizantyjskie, stałych rytualnych zwyczajów i sposobów, a z rzeczywistości odtwarzała tylko ornamentacyjne szczegóły odzienia i innych akcesoryów, za to wszakże ze świetnością i bogactwem, przypominającemi starożytne miniatury indyjskie i perskie.

Obie szkoły świeckiego malarstwa, które w XIII wieku zastąpiły i usunęły w cień sztukę religijną: Tosa, reprezentująca narodowy styl japoński (Yamato-Ye), i Kano, biorąca początek w protegowanych przez Szogunów wpływach chińskich, były, mimo różnic zasadniczych i trwającego aż po wiek XVII zajadłego współzawodnictwa, przedstawicielkami sztuki arystokratycznej, uprawianej wyłącznie przez członków rodzin feudalno-szlacheckich (daimio) i zajmującej się jedynie prawie życiem tych sfer uprzywilejowa-

nych. I makimona*) szkoły tosajskiej, przypominające czystością konturów, dokładnością wykończenia, subtelną wykwintnością kształtów, oraz niesłychaną świetnością kolorytu, malarstwo miniaturowe, i kakemona szkoły Kano, unikające drobiazgowości w wykończeniu, nie znające koloru, ograniczające się do białości i czarności, i opierające się przedewszystkiem na śmiałości syntetycznych, kaligraficznych, pod wpływem chińczyków, pociągnięć pędzla,—były wyrazem wytwornej, głębokiej, wyrafinowanej estetyki sfer uprzywilejowanych i, nawet schodząc do tematów gminnych, przeobrażały i stylizowały je według konwencyonalnych poniekąd, zwłaszcza pod koniec, reguł tej ostatniej.

Szkoła Oukiyoye, której ojcem był pierwszy w Japonii malarz niearystokratycznego pochodzenia, Iwasa Matahei (z końca XVI i początku XVII w.), a która w następstwie zapanowała zwłaszcza w powstałym w tejże epoce drzeworycie, nie była,. wbrew ogólnemu twierdzeniu, demokratyczną reakcyą przeciwko dawnym szko-

---

*) Makimona—zwoje, rozwijające się poziomo; kakemona—pionowo. Olejne malarstwo nie istniało w Japonii, malowano tylko wodnemi farbami i tuszem na zwojach papieru lub materyi jedwabnej.

łom, „sztuką wyszłą z wnętrzności narodu“, „wyrazem ludowego geniuszu“, lecz rozwinięciem jeno tamtych poprzedniczek i wyzwoleniem indywidualności artysty. Nie odrzekła się ona bynajmniej dawnych tematów, uprawianych wyłącznie w tamtych dwóch szkołach, lecz dołączyła do nich cały szereg nowych.

Aż po ostatnich wielkich artystów minionego wieku, Hokusai'a, Kunisadę, Kuniyoshiego, nie znaleźć ani jednego, któryby w liczbie dzieł swoich nie miał, obok scen ludowych, pejzaży, wizerunków aktorów i kurtyzan, także całej masy utworów na tle starożytnych legend religijnych i historycznych, obrazów bitw, ilustracyj czynów bohaterskich, i nawet zupełnie fantastycznych tematów. Szkoła Oukiyoye nie zamykała się bynajmniej w ciasnym zakresie tematów najbardziej dostępnych dla ludu, ogarniała ona wszystkie zakresy życia, od najgminniejszych aż po najbardziej wymagające kultury duchowej.

Z drugiej strony, szkoła ta (czy styl) nie oznaczała bynajmniej—mającego na celu udostępnienie sztuki szerszym, niekulturalnym warstwom—zgminnienia w wykonaniu, obniżenia bezpośredniej, czysto artystycznej wartości dzieł i utworów. Seidlitz zaznacza z naciskiem, za Fenollosą i Andersonem, że sam Matahei został

sławnym zgoła nie dla wprowadzonych przezeń po raz pierwszy do malarstwa tematów, lecz dla siły, oryginalności, zmysłu dekoracyjnego i skończoności stylu, pod względem których nie ustępował najlepszym tosajczykom i kanojczykom.

Szkoła Oukiyoye zniosła tylko wszelkie formułki i dała wolność zupełną najrozmaitszym sposobom widzenia i wcielania. Każdy artysta mógł mieć odtąd i miał *swój styl* odrębny—i, dla widza, niepierwszy raz oglądającego drzeworyty japońskie i przeto niegubiącego się w ich chaosie, niemasz nic bardziej różnego nad utwory, dajmy na to, Kiyonagi i Outamara, nie mówiąc już o takich biegunowych przeciwieństwach, jak tenże Outamaro w zestawieniu z Kuniyoshi'm lub Hokusai'em.

Złudnem jest także rozpowszechnione twierdzenie, że artyści szkoły Oukiyoye przenieśli punkt ciężkości z oryginalnych malowideł na drzeworyty, aby przez liczbę reprodukcyj udostępnić dzieła twórczości swej szerszym warstwom narodu. Wbrew twierdzeniu Gonse'a, że „japończycy klas wyższych gardzą rodzajem Oukiyoye ze względu na jego nizkie pochodzenie“, E. de Goncourt i Seidlitz udowadniają, że artystyczne odbitki drzeworytowe, których cudowna harmonia kolorów do dziś nas zachwyca,

zajmowały miejsce podobne, jak drzeworyty i miedzioryty w epoce europejskiego Odrodzenia, uważane były za takież dzieła sztuki, jak oryginalne kakemona i makimona, dostawały się wyłącznie prawie do rąk wytwornych miłośników, artystów, pisarzy, daimiów, i stanowiły przedmiot zbytku aż po pierwszą połowę minionego wieku, gdy żądni zysku i schlebiający smakowi niższych warstw wydawcy jęli zadowalać się byle jak ciętemi drzewkami, przestali zwracać uwagę na rodzaj papieru i zastąpili ściszone, subtelne, harmonijne barwy dawnych odbitek krzyczącemi, niezgodnemi i niewykształcony jeno motłoch pociągnąć mogącemi kolorami.

Specyalne oddanie się artystów szkoły Oukiyoye drzeworytowi nie miało żadnych celów ubocznych i popularyzatorskich. Było ono, tak samo jak w Europie pojawienie się autolitografii barwnej w drugiej połowie minionego wieku, prawdopodobnie wynikiem tego, że artyści, spostrzegłszy możebność wywoływania za pomocą nowej techniki nowych, niedostępnych przy innym sposobie postępowania, wrażeń i efektów artystycznych, zapragnęli rozszerzyć dziedzinę twórczego uzewnętrzniania się przez zużytkowanie tych nowych środków.

III.

Drzeworyt japoński różni się zasadniczo od obu znanych typów europejskiego: równie od samodzielnych, artystycznych drzeworytów z epoki Wohlgemutha, Dürera, Holbeina, Cranacha, jak od późniejszych robót czysto reprodukcyjnych.

Z pierwszemi spokrewnia go, bądź co bądź, ta samodzielność i artystyczność, ten charakter stworzonego odrębnie, dla danej techniki i z poczuciem jej warunków i korzyści, dzieła sztuki. I dla europejskich *peintres-graveurs*, i dla mistrzów japońskich, drzeworyt był zupełnie odrębną dziedziną, w której zamykali to, co w innej technice należytego wyrazu znaleźćby nie mogło.

Były wszakże i pewne różnice. Przedewszystkiem, wielcy rytownicy europejscy zwracali się, w miarę potrzeby, do różnych materyałów: miedzi, stali, drzewa, kamienia,—podczas gdy japończycy, którzy umieli jednak rytować niesłychanie subtelnie płytki metalowe, służące do ozdoby różnych przedmiotów sztuki, nie wpadli nigdy na myśl, aby zużytkować ten sposób do druku, i znali tylko drzeworyt. Powtóre, wymienieni wyżej mistrzowie niemieccy, nieograniczając się

daniem rysunku, cięli niekiedy, acz nie zawsze, sami w drzewie. Malarz japoński, chociaż bezwątpienia pilnie nadzorował i cięcie i druk, sam nigdy nie był rytownikiem. Dawał tylko rysunek na cieniuchnym papierze, który przyklejano prawą stroną do drzewka i przez który rytownik ciął, niszcząc w ten sposób oryginał. Wreszcie, mistrzowie europejscy ograniczali się w drzeworycie, prawie wyłącznie, do światłocienia, podczas gdy japończycy doszli zwolna do drzeworytu wielobarwnego.

Z reprodukcyjnemi drzeworytami europejskiemi nie ma drzeworyt japoński żadnej absolutnie wspólności. Niema w nim żadnych transpozycyj (np. różnych kolorów na różnego rodzaju kreski), nic nie jest pozostawione osobistej inicyatywie rytownika, obowiązkiem jego jest tylko jak najwierniej oddać na drzewie każdą linię czy kreskę rysunku. Artysta daje na tym ostatnim wszystko, rytownik nie ma nic do zmieniania i uzupełniania—i, wskutek tego, odbitka tak wykonanego drzeworytu jest najściślejszem *facsimile* oryginału rysunkowego.

Sama forma drzeworytu japońskiego (wielkie lub małe *quarto*), taka różna od wydłużonych pionowo kakemonów lub szerzących się poziomo w nieskończoność makimonów, wskazuje, że

bierze on początek z ilustracyi książkowej. Pierwszy przykład takich ilustracyj o charakterze — co do treści i formy — czysto narodowym, spotykamy w roku 1608 w powieści historyczno-rycerskiej Isse monogatari. Po niej, stosunkowo nieliczny szereg podobnych książek ciągnie się przez cały prawie w. XVII. Ilustracye ich są rysunkowemi kopiami miniatur, wykonanych przez artystów szkoły tosajskiej, które, pierwotnie, zdobiły zbytkowne dzieł tych rękopisy. Po wydrukowaniu czarno tych ilustracyj, wydawcy kazali później częstokroć iluminować je ręcznie, trzymając się gamy kolorów, używanej w szkole Tosa.

Oryginalny, twórczy drzeworyt pojawia się dopiero w okresie zwanym przez Japończyków (którzy dzielą swą chronologię na pewien rodzaj cyklów): *genroku*. Epoka ta, obejmująca koniec XVII i pierwsze lata XVIII wieku (1688 — 1703) i będąca dla sztuki japońskiej mniej więcej tem, czem wiek XV był dla sztuki włoskiej, zdumiewa niesłychanie bujnym rozkwitem wszystkich naraz sztuk pięknych, oraz ilością wielkich ludzi we wszystkich dziedzinach artyzmu.

Obok znakomitych poetów i malarzy, żyli i działali wówczas tacy mistrzowie sztuk dekoracyjnych, jak Korin, niewymowny artysta laki;

Kenzan, znakomity twórca w dziedzinie ceramiki ozdobnej; Rytsuo, sławny inkrustator i cyzeler; wreszcie, w obchodzącym nas zakresie drzeworytu, właściwy twórca jego i założyciel, ISHIGAWA MORONOBU.

On pierwszy wyprowadził swą sztukę z naśladowania i odtwarzania, czasami nawet dość niedbałego, tradycyjnych tematów i stylów; on pierwszy, podejmując stworzony przez Matahei'ego, lecz później zapomniany styl oukiyoye, rozszerzył dziedzinę twórczości do całego obszaru życia; on pierwszy wreszcie, wyzwalając się z konwencyj i formułek, starał się w ilustracyach swych o indywidualne życia tego odczucie i oddanie.

Rzecz prosta, iż, z jednej strony, odrazu nie mógł przezwyciężyć wpływów przeszłości i wyzbyć się różnych archaizmów, z drugiej zaś, jak zwykle bywa przy pierwszem zetknięciu z naturą i życiem, nie zdołał uchronić się od częstych naiwności, oraz od pewnych uchybień pod względem czysto dekoracyjnym. Linie są niekiedy twarde, nieharmonijne; w załamach sukien i draperyj uderza często blaszana sztywność; w kompozycyi brak czasem spokoju. Ale za to, jakaż męzka energia, jaki charakter w postaciach, jaki wyraz uczuć w napozór monotonnie nieruchomych twarzach, jaki ruch i życie w gestach, po-

stawach, ugrupowaniach, jaki śmiały, pewny, oryginalny rysunek, zastępujący linią, konturem wszystkie dla modelacyi kładzione cienie, i nadający kompozycyom plastyczność wypukłorzeźbną prawie.

Współcześni i najbliżsi następcy tego ojca drzeworytu japońskiego, Kwaigetsudo, Okumura Masanobu, Sukenobu, mogli mieć więcej smaku dekoracyjnego, więcej płynności w liniach, większą miękkość w draperyach, więcej wdzięku, słodyczy lub szlachetności w postaciach niewieścich. Nie dziw. Szli utorowaną już przezeń drogą—i mogli rozwijać czy ulepszać te lub inne strony. Co do bogactwa inwencyi twórczej, oraz co do płodności niesłychanej, ogarniającej wszystkie tematy i zapoczątkowującej wszystkie rodzaje, żaden z nich mu nie dorównał.

Drugim granicznym punktem w dziejach drzeworytu japońskiego jest pojawienie się w początku XVIII wieku pojedyńczych rycin, w przeciwstawieniu do albumów i książek ilustrowanych, wyłącznie prawie u Moronobu panujących, — oraz coraz częstsze, nieprzypadkowe już uzupełnianie czarnych odbitek drzeworytowych ręcznie nakładanemi barwami, które musiało doprowadzić do druku kolorowego.

Obie reformy te wiążą się z imieniem TORII

KIYONOBU, założyciela szkoły czy dynastyi artystycznej Torii, która w ciągu całego XVIII wieku zajmowała się przedewszystkiem odtwarzaniem postaci aktorów w różnych rolach, oraz głównych scen ze sztuk najbardziej ulubionych. Była to chwila, gdy teatr, w którym żywi, prawdziwi aktorzy zajęli miejsce dawniejszych lalek mechanicznych, jął wywierać niesłychany wpływ na lud,—i Kiyonobu, stwarzając swój nowy rodzaj, odpowiadał niejako smakowi i upodobaniom publiczności.

Odtąd, przez cały wiek XVIII, nie było prawie artysty, któryby nie próbował stać się popularniejszym dzięki popularności odtwarzanego przez się aktora. Jako jeden z bardzo nielicznych wyjątków przytoczyć można Outamara, który stanowczo odmawiał rysowania sław teatralnych, twierdząc dumnie, że chce zawdzięczać wszystko *tylko* swemu talentowi malarskiemu. Ale nawet ci, którzy, poczynając od Massanobu, zajmowali się teatrem tylko ubocznie, większe znajdując upodobanie w odtwarzaniu kobiecych postaci, oraz scen rodzajowych, poczęli je teraz umieszczać na pojedyńczych kartach — i luźna rycina jęła zwolna zyskiwać pewną nawet przewagę nad wydawnictwami albumowemi i książkowemi.

Plakatowo poniekąd traktowane, obliczane na wrażenie z odległości, silne, szerokie, wyraziste wizerunki aktorskie Kiyonobu i jego pierwszych uczniów i zwolenników drukowały się przez dość długi czas czarnemi tylko liniami, a iluminowano je ręcznie, z początku jednym jaskrawym i brutalnym kolorem pomarańczowym (tan) lub karminem (beni), potem coraz bogatszemi barw kombinacyami, aż wreszcie, w tak zwanych *urushiye* (malowidłach lakowych), ucieczono się nawet do laki i proszku złotego.

Z roku 1743 (udowodnił to Fenollosa) pochodzi pierwszy znany druk barwny, gdzie i kolory nakładane są już nie ręcznie, lecz za pomocą kolejnego odbijania osobnych dla każdej barwy klisz drewnianych. Autorem tej dwubarwnej ryciny jest SHIGENAGA. Czy wynalazek był jego własnym, czy też artysta ten miał tylko szczęście, że, z najdawniejszych dzieł, nowym sposobem wykonanych, jego właśnie się przechowało,—niewiadomo. Dość, że imię jego związało się z tym postępem w rozwoju drzeworytu. Nowy sposób zyskał natychmiastowe uznanie; kolorowanie ręczne czarnych druków nie ustało wprawdzie w tej chwili, ale usunięte zostało na drugi plan—i wszyscy artyści rzucili się do do drukowania, naprzód, w dwóch użytych przez Shige-

nagę barwach: różowej i zielonej. Zkąd się wzięła ściszona, harmonijna kombinacya tych dwóch właśnie kolorów, po zupełnie innych, inaczej układanych i daleko bardziej urozmaiconych barwach przy malowaniu ręcznem, nie wyjaśniono jeszcze. Tem dziwniejszem też może się wydawać, że przetrwała ona bez zmiany, u wszystkich spółczesnych artystów, niespełna lat dwadzieścia.

Dopiero około r. 1760, Shigenaga, uczeń jego Toyonobu, oraz malarz Kiyomitsu ze szkoly Torii, jęli dążyć do stopniowego zwiększania liczby barw i odcieni, bądź przez wprowadzanie nowych kolorów, bądź przez mieszanie farb, bądź wreszcie przez nakładanie jednych plam barwnych na drugie. Dążenia te wszakże ograniczały się z początku do trzeciego koloru: Shigenaga wprowadził żółty; Toyonobu — żółty, a potem niebieski, i próbował, prócz tego, osiągnąć nowe tony przez drukowanie czerwonej barwy na zielonej; Kiyomitsu uporczywie używał koloru niebieskiego, tak, że po tej oznace rozpoznawać można jego dzieła. Nadto, barwy pokrywały z początku rycinę tylko w części: odzież wyobrażonych na niej osób i pewne kontury; tło, nie grające jeszcze żadnej roli, świeciło bielą papieru, a wiele akcesoryów drukowało się tylko czarno, bez udziału kolorów.

IV.

Około roku 1765, uczeń Shigenagi, SUZUKI HARUNOBU zrobił stanowczy, przełomowy krok naprzód i otworzył nową epokę w dziejach drzeworytu japońskiego.

Przedewszystkiem ugruntował ostatecznie drzeworyt wielobarwny. Pomnożywszy liczbę klisz do sześciu, siedmiu i nawet dziesięciu, zużywszy umiejętnie drukowanie jednych kolorów na drugich, oraz tak zwane odciski ślepemi kliszami*), zdołał osiągnąć takie urozmaicenie i taką świetność kolorytu, a zarazem taką czystość i subtelność tonów, że mało z późniejszych artystów pod tym względem przewyższyć go zdołało.

Jednocześnie wprowadził w swych rycinach i kakemonach przestrzeń, głąb', tło, wyjarzmiając się w ten sposób z pod przeważających dotychczas tradycyj czysto dekoracyjnych i dążąc niejako do bliższego, acz zgoła nie niewolniczego oddania natury. I na tło i na akcesorya wszystkie rozlewał równie hojnie bogactwo swych ko-

*) Były to klisze, któremi na sucho, bez koloru, lecz za to wypukło, wytłaczano na samym końcu różne delikatne szczegóły rysunku.

lorów jak na figury pierwszoplanowe, tak, że występująca dawniej jaskrawa białość papieru znikła zupełnie pod wzorzystą barw harmonią.

Cała technika wielobarwnego drzeworytu była gotowa, i następcy, nie potrzebując już myśleć o niej, mogli za przykładem Harunobu tem swobodniej oddać się wydobywaniu na jaw swej indywidualności, swego sposobu patrzenia na świat i swej odrębnej wrażliwości na kolory.

Nie dziw też, iż teraz nastała doba największego rozkwitu ryciny barwnej. Cały szereg wielkich mistrzów i pomniejszych talentów jął bądź stosować nowe odkrycia i pojęcia do tradycyj wciąż jeszcze rywalizujących z sobą od czasów Masanobu i Kiyonobu kierunków, bądź odrębne, na tle reformy Harunobu, torować sobie drogi.

Ruch ten rozpoczął się bezpośrednio między rówieśnymi Harunobu i najbliższymi jego uczniami i następcami.

Koriusai, prawdopodobnie uczeń Harunobu i naśladowca jego rysunku, z jednej strony zaznaczył się odrębnym, niezwykle głębokim kolorytem, a zwłaszcza umiejętnością używania wielkich płaszczyzn czarnych, z drugiej zaś, rozwinął do doskonałości sposób tłoczenia ślepemi kliszami wzorzystych rysunków na materyach

i ubraniach, oraz wizerunków zwierząt i ptaków (słynne są jego walczące koguty, kaczki w sitowiu, oraz biały kot czyhający na motyle).

Kitao Shigemasa, spółczesny Harunobu, niepewniejszy snadź od niego w kolorycie, lecz najlepszy rysownik pośród swej generacyi, okazał się mistrzem skończonym w oddawaniu żywości ruchów oraz wężowo wijących się fałdów odzienia.

Przeceniony nieco Katsugawa Shunsho, założyciel niesłychanie licznej szkoły i malarz aktorów przedewszystkiem, uderza ogromną potęgą, równie w rysunku jak w kolorycie, oraz wielką żywością i pomysłowością postaw i ruchów. Natomiast brak wyrazu w twarzach, oraz będąca skutkiem nadmiernego uganiania się za dekoracyjnością, twardość jakaś i kanciastość w fałdach szat i draperyj, były prawdopodobnie powodem, że kilku najzdolniejszych jego uczniów opuściło go z czasem, aby pójść w ślady Kiyonagi, który wyobraża najwyższy rozkwit sztuki japońskiej w dziedzinie wielobarwnego drzeworytu pod koniec XVIII stulecia.

Używając porównania, rzecby można że Kiyonaga zajmuje względem odznaczającego się przedewszystkiem szorstką aż siłą Shunsha, oraz względem wyobrażającego zmanierowany nieco

wdzięk Outamara, to samo stanowisko, co Lionardo da Vinci względem Michała Anioła i Botticellego.

Jak Harunobu był wynalazcą ostatecznie udoskonalonej techniki drzeworytu wielobarwnego, oraz założycielem nowego kierunku w sztuce, opartego na twórczem, nie naśladowczem, zwróceniu się do natury, tak TORII KIYONAGA wyobraża mistrza skończonego, który, samodzielnie i twórczo torując sobie szlaki, umiał, w przeciwieństwie do rówieśników, częściowo i powierzchownie korzystających z nowych środków, zużyć, zharmonizować je wszystkie dla swoich celów, i który, dążąc jedynie do wielkiego, prostego piękna natury, zdołał urzeczywistnić w tworach swoich szeroki, prawy realizm, niemający nic wspólnego z powierzchownym naturalizmem i oddający człowieka i życie z całą intensywnością i głębią.

Uczeń Kiyomitsu, wychowany pod wpływami szkoły Torii, zaznaczył jednak, w pierwszych już, poświęconych teatrowi, trójbarwnych drzeworytach, odrębną swą indywidualność. Charakterystycznem jest, między innemi, że na rycinach jego znajdujemy zawsze—oprócz aktorów—także, stanowiących niby szematyczne tło dla odgrywanej przez pierwszych sceny, muzyków z orkiestry.

Ale ciasny zakres szkoły Torii nie wystarczał jego twórczości. Usunął się tedy z widowni, studyował zapewne gorliwie naturę i bacznie śledził nowy, wszczęty przez Harunobu ruch artystyczny.

W połowie ósmego dziesięciolecia wystąpil z powrotem, już jako mistrz skończony i przełom w sztuce znaczący. Żadnych tradycyjnych konwencyonalizmów, żadnej maniery, których resztki pokutowały jednak jeszcze u wszystkich prawie rówieśnych mu artystów,—ani śladu w jego rycinach.

Zbyt małym, dla osiągnięcia wdzięku, rękom i nogom, zbyt smukłym i gibkim, gwoli efektowi dekoracyjnemu, postaciom, całemu, jednem słowem, samowolnemu obchodzeniu się z ciałem ludzkiem przeciwstawił on prawdę natury, w zdrowem, szlachetnem, greckiem tego słowa znaczeniu: harmonijne ciała wymiary, pełne prostoty naturalnej rysy twarzy, pozbawione wszelkiej przesady — czy to w stronę większej siły i wyrazistości, czy w stronę wdzięku — postawy i ruchy.

Nie uganiał się za żadnemi wyjątkowościami, wyrafinowaniami, zbyt indywidualnemi cechami, a jednak postacie i twarze mają u niego ogro-

mnie wiele życia, szerokiego człowieczeństwa i nawet jakichś perspektyw ku głębiom wnętrznym.

Nie szukał też żadnych zbyt gwałtownych uzewnętrznień namiętności czy uczuć; z rycin jego tchnie ogromny spokój (oddający zresztą wybornie charakter ludów wschodnich, ukrywających, ile możności, wzruszenia duszne), ale w spokoju tym niema żadnej sztywności, jeno jakaś męzkość, jakaś podniosłość, jakieś wysokie poczucie godności ludzkiej.

Do tej reformy, dotyczącej oddawania postaci ludzkich, dodał Kiyonaga drugą: co do ich otoczenia. Z punktu widzenia prawdy, pojmował już Harunobu, że należy je umieszczać nie na tle białego papieru, lecz na tle zaznaczonej przestrzeni. Kiyonaga, wychodząc oprócz tego, z jeszcze innych, czysto artystycznych, kompozycyjnych względów, wymagających, aby płaszczyzna obrazu była całkowicie i w miły dla oka sposób wypełniona, jął dodawać owo tło przestrzenne *zawsze* (w postaci bądź wnętrza domu, bądź pełnych głębi i powietrza krajobrazów), traktować je z równą prawie uwagą i staraniem, jak pierwszoplanowe figury, i poniekąd zespalać, harmonizować je z niemi.

Podnieść wreszcie należy miękką a wytworną naturalność szat i draperyj, odbijającą tak nie-

zwykle od sztucznej i przez to nieraz sztywnej dekoracyjności fałdów i załamów u innych artystów; dalej, doskonałe i uwidoczniające się natychmiast powiązanie grup, równie przez rozmieszczenie kompozycyjne uczestniczących w nich postaci, jak przez urozmaicenie i odpowiedniość wyrazów twarzy; nakoniec, magistralny, pełny siły i giętkości rysunek, nieslychanie subtelne poczucie harmonii barw, i — co najważniejsza — podporządkowanie obojga, jako środków jedynie, twórczym celom artysty.

V.

Nie dziw, że tak potężna i szeroka indywidualność musiała wywierać wpływ na całe otoczenie. Jęli ulegać mu, acz może bezwiednie, starsi nawet rówieśnicy Kiyonagi, jak Buntscho i Toyoharu; najzdolniejsi, jak wspomnieliśmy już wyżej, uczniowie Shunsha: Shunman, Shuntscho i Shunzan, opuścili go, by iść, acz bez niewolniczości, za nowym, potężniejszym mistrzem; całe dziewiąte dziesięciolecie, panuje Kiyonaga samowładnie prawie w dziedzinie drzeworytu.

Ślady jego oddziaływania znać, mimo wszelkich różnic, nawet na trzech wielkich artystach, Yeishim, Outamarze i Toyokunim, którzy, po

jego usunięciu się z widowni w 1790 r., przodujące w sztuce zajęli stanowisko.

Ostateczne urzeczywistnienie celów i dążeń, przewijających się przez cały dany okres w dziejach sztuki,—jest jego zamknięciem. Wnet potem rozpoczyna się poszukiwanie nowych celów, wytwarzanie nowych pragnień i zadań. Ogólna ta reguła i w historyi drzeworytu japońskiego znajduje potwierdzenie.

Oparte na klasycznej prostocie piękno Kiyonagi było ostatnim, doskonałym wyrazem tego, ku czemu dążyli: Moronobu przez siłę i energię i Harunobu przez wdzięk delikatny. Dalej w tym kierunku nie było pod względem zasadniczym nic do zrobienia—i komu siła talentu nie pozwalała zostać prostym epigonem, ten musiał śmiało rzucić się ku nieznanym bezdrożom i próbować stu dróg, szukając swojej.

Oto był prawdopodobnie powód tego dziwnego zamętu, jaki panuje w ciągu ostatnich lat dziesięciu wieku XVIII i pierwszych pięciu ubiegłego; tego gorączkowego poruszenia, tej „nerwowości“, o której ze wzgardą suchego uczonego mówi Seidlitz; tego rzucania się najmocniejszych nawet w coraz inne, biegunowo przeciwne strony. Fenollosa uważa pewne rozhukanie wyobraźni za następstwo stosunków politycznych i widzi

w niem jedyną ucieczkę dla wolnych duchów, którym marzenie musiało zastąpić rzeczywistość. Seidlitz, słusznie snadź, bierze za powód szlachetnej wytworności we wzroście, postawie i wyrazie, nadawanej przez Yeishi'ego i Outamara postaciom swych kompozycyj, pochodzenie obu tych artystów z arystokratycznej, na chińskich wzorach kształconej szkoły Kano. Problematyczniejszem znacznie jest drugie jego objaśnienie, czyniące zmianę ideału piękna w sztuce wynikiem zmiany w obyczajach i warunkach życia społecznego, bo najczęściej przecież dzieje się naodwrót. Duret, nie tłómacząc rzeczy bliżej, twierdzi, że sztuka Outamara jest owocem nadmiernie skomplikowanej wrażliwości i uczuciowości, i wskazuje na analogię z XVIII wiekiem we Francyi. Seidlitz, który nie uniknął widać zarazy Nordau'owskiej, traci mimo swej uczoności równowagę, z ironią już odzywa się o chęci wyrażania niewyrażalnego (des Unsagbaren) oraz wcielania w niezwykłe kształty pewnych tajemnych myśli i odczuć, a pod koniec otwarcie uracza Outamara dzisiejszą obelgą, zwąc go dekadentem.

Wszystko to może tłómaczyć po części jedną stronę twórczości u trzech następców Kiyonagi: idealizacyę postaci kobiecych, wyrafinowanie, uga-

nianie się za subtelnościami, uwysmuklanie figury, doprowadzanie do nadmiernie wydłużonego owalu okrąglutkiej i pyzatej twarzy kobiet japońskich, znieruchomienie maskowe rysów oblicza, jednem słowem, zupełnie odwrócenie się od natury i zatonięcie w marach wyobraźni.

Któż jednak i jak zdoła, wobec tego, objaśnić jednoczesne zwrócenie się tychże artystów ku tejże naturze, gorliwe studya nad nią i wprowadzanie jej, nie już z wyborem i syntezą, jak u Kiyonagi, lecz z naturalistyczną drobiazgowością do swych kompozycyj?

YEISHI zbliża się do Kiyonagi w szerokich, spokojnych ugrupowaniach osób na tłach krajobrazowych. Atoli nie komponuje on już tych scen z należytą syntezą i staraniem o harmonię. Chodzi mu przedewszystkiem o żywe i prawdziwe oddanie pewnego faktu, o dokumentarne odtworzenie powierzchownego snadź, lecz nader ruchliwego i urozmaiconego życia różnych klas i stanów. Dość porównać naprzykład jego „Łapanie szarańczy“ (w kolekcyi p. Jasieńskiego) z takim, dajmy na to, „Tarasem nad brzegiem morza“ Kiyonagi.

Dzieła OUTAMARA więcej jeszcze dostarczą nam dowodów. Przedewszystkiem wymienimy — świadczące bezpośrednio o niesłychanie

sumiennych i gorliwych studyach nad naturą i o zdumiewającem majsterstwie w jej odtwarzaniu — księgi owadów (Yehon-moushi-yerabi), muszli (Shiohi-no-tsouto=wspomnienie odpływu), i ptaków (Sto krzykaczy). Do pierwszej z nich, Sekiyen, nauczyciel Outamara, napisał słowo końcowe, które, jak twierdzi Seidlitz, jest wprost hymnem na cześć wprowadzonego do sztuki, przez Outamara, naturalizmu. Podobnież, rodzajowe jego sceny, zwłaszcza z owej ulubionej mu dzielnicy Zielonych Domów (Yoshivara), świadczą raczej o zainteresowaniu się życiem, jako takiem, aniżeli o dążeniu do artystycznych, transfiguratorskich jego odtworzeń. Pomijamy, że niemasz tam ani śladu znanej z wielkich plansz, „idealizującej kobietę", rysunkowej maniery Outamara. Nawet i kolor wszakże—taki niesłychanie subtelny i harmonijny na tryptykach i pojedyńczych rycinach—nabiera w albumach, o których mowa, pewnej surowości, pstrocizny. Jakże daleko od tak sławnej, dzięki Goncourt'owi, *Kroniki rocznej Zielonych Domów* do tego cudu prawdziwego, pod względem harmonii, słodyczy i tajemniczości barw, jakim jest rycina, przedstawiająca „księżniczkę, która zeszla ze swego wozu cesarskiego i przechadza się na wsi". Wreszcie, o studyach Outamara nad naturą świadczy też

rola pejzażu w jego kompozycyach. Zlewa on go, jeszcze bardziej może niż Kiyonaga, z całością, i nadaje mu w ten sposób nieodzowne, częstokroć dominujące w kompozycyi znaczenie.

I TOYOKUNI zaznaczył dość wyraźnie szczery zwrot ku naturze, równie w szeregu pełnych niewymownej świeżości krajobrazów (np. „Odpoczynek na polu ryżowem“, albo owo przepiękne „Marzenie nocne“), jak w tem nawet, że, objąwszy po Kiyonadze wizerunki aktorskie, zaczął dawać je nie w otoczeniu teatralnem, lecz na tle wsi, ogrodów, na wycieczkach lądowych i wodnych, w towarzystwie pięknych kobiet i t. p.

Tylko poszukiwanie nowych dróg objaśnić i pogodzić może takie pozorne sprzeczności, jak najwyższe wyrafinowanie i zwrot ku naturze, jak owo pragnienie wyrażania najtajniejszych uczuć i myśli i zadowalanie się powierzchowną anegdotą. Ono jedno również zdolne jest wytłómaczyć zmiany i przełomy, jakie każdy z trzech omawianych artystów przechodził w ciągu twórczej swej działalności.

Od najdrobiazgowszego pilnowania się natury do najbardziej rażących nienaturalności, od największej prostoty do wychodzących już poza granicę malarskiej możebności wysubtelnień, przerzucały się te dusze twórcze, szukając wyrazu

i uzewnętrznienia należytego dla niedość jasnych swych pragnień, a im która z nich była potężniejsza, tem częstsze wstrząsały nią snadź wątpliwości, tem częstsze widzimy w jej dziejach zmiany, targania się i nawroty.

Yeishi, wyszedłszy przez rodzaj naturalizmu z pod wpływu Kiyonagi, trwał długi czas w tem dążeniu do prostego, wiernego oddawania życia i dopiero pod sam koniec wieku przerzucił się ku mającym na celu uwydatnienie subtelności niewyrażalnych deformacyom kształtów, wydłużeniom postaci i znieruchomieniom twarzy.

Outamaro uspokoił się nie tak prędko i kilkakrotnie przerzucał się z jednej ostateczności w drugą. W samym początku, i nawet jeszcze w okresie owych albumów z zakresu historyi naturalnej, znajdujemy go pod wpływem Kiyonagi, zmodyfikowanym jedynie przez pewne chylenie się ku drobiazgowości naturalistycznej. Lata 1795—1805 przedstawiają dobę wychodzących zupełnie poza granicę rzeczywistości idealizacyj i wysubtelnień, epokę tworzenia owych niezwyklych postaci kobiecych z głowami trzy razy dłuższemi od swej szerokości i ze wzrostem, mieszczącym w sobie dwanaście długości tej wydłużonej głowy. Potem wszakże maniera ta ustaje znowu; w albumach poświęconych Yoshivarze

widzimy mistrza z powrotem w pelni rodzajowego naturalizmu, a w całym szeregu tryptyków, między innemi w owym przepięknym, wyobrażającym młodego daimio, który tańczy wśród otoczenia kobiet, odczuwamy znowu uszlachetniający wpływ Kiyonagi.

Toyokuni częstsze snadź jeszcze przechodził przełomy. Uczeń Toyoharu, rozpoczął od przypominających bardzo styl Kiyonagi spokojnych postaci w pełnych wdzięku ugrupowaniach. Mówiliśmy już wyżej o sposobie traktowania przezeń wizerunków aktorskich. Ten zwrot ku naturze reprezentuje drugi okres jego rozwoju. W połowie ostatniego dziesięciolecia wieku zbliżył się do maniery Outamara, ale, współzawodnicząc z nim oraz z Yeishim i Shuntschem o pierwszeństwo po ustąpieniu Kiyonagi, wyrobił sobie indywidualny, nieco szorstki i kanciasty styl, zarówno w liniach, jak w kolorycie, niepozbawiony pewnego odrębnego, acz nieco cierpkiego wdzięku. Typowym przykładem tego ostatniego przetworzenia się artysty może być tryptyk, przedstawiający spacer trzech kurtyzan pod parasolami, w czasie śniegu, utrzymany w tej właśnie, nieco chmurnej, symfonii kolorów żółtego, zielonego i szarego, z rozrzuconemi gęsto i ostro czarnemi, kanciastemi plamami (kol. p. Jasieńskiego).

Chcąc objaśnić stanowisko i główną zasługę Yeishi'ego, Outamara i Toyokuni'ego w dziejach drzeworytu japońskiego, pominiemy przedewszystkiem tak bardzo podnoszoną przez de Goncourt'a i wielu innych dokumentarną dzieł ich wartość, ta bowiem niema ze sztuką nic wspólnego. Zamilczeć również można o roli ich, jako malarzy kobiety japońskiej w szczególności. W epokach idealizacyjnej maniery dawali oni w swych postaciach nieco chorobliwe wizye własnej wyobraźni, niemające nic wspólnego z malutką, tłuściutką, o pyzatej nieco twarzyczce, japonką rzeczywistą. W dobach większej naturalności znowu, nie poszli pod tym względem ani o krok dalej od Harunobu i zwłaszcza Kiyonagi. W rysunku osiągnęli wprawdzie niesłychaną delikatność odcieni, ale te tak często graniczą z manierą, że każą z żalem wspominać o pozbawionym snadź tych subtelności, lecz jakże pewnym i skończonym rysunku Kiyonagi.

Za to nie mieli równych sobie między poprzednikami, i może nie mają równych w całej sztuce, nietylko japońskiej, lecz i europejskiej, pod względem koloru. W bogactwie i doborze barw, w niesłychanej czystości i subtelności tonów, w symfonijnem ich zlewaniu się, działającem nie optycznie już tylko, lecz na całą jak

gdyby wrażliwość wnętrzną widza,—doszli oni do najwyższej doskonałości, zostawili za sobą daleko wszystkich najwybitniejszych malarzy japońskich, i twarde dają zadanie każdemu, ktoby chciał z nimi współzawodniczyć.

Wprost nie do wypowiedzenia są: przedziwne, jak gdyby senne, ściszenia barw u Yeishi'ego; nieziemsko słodkie melodye jasnych żółtości, przechodzących w barwę bzu fioletów, oraz dyskretnych oliwkowości, przerywanych tu i owdzie głębokiemi, czarnemi tonami, u Outamara; wreszcie spotęgowane jeszcze przez dobrowolny tu i owdzie odcień dysonansowy, bolesne nieco, lecz krzepkie symfonie Toyokuni'ego.

Była to jak gdyby ostatnia, przedzgonna, jesienna apoteoza niewymownej, lecz, niestety, i niepowrotnej barw harmonii, gdyż zaraza szła właśnie z Europy, i sam Toyokuni, który pierwszy wprowadził użycie farb anilinowych, jest już znacznie surowszym i brutalniejszym w ostatnich swych dziełach.

VI.

Wiek XIX przyniósł zwrot ku naturze i życiu zewnętrznemu. Była to, niewątpliwie, reakcya po doprowadzonych do ostatnich granic stylizacyach i subtelnościach mistrzów końca poprzedniego stulecia, a z drugiej strony, dalszy ponie-

kąd ciąg ubocznie od czasu do czasu uprawianego przez nich naturalizmu. Porozumieć się wszakże trzeba co do tego ostatniego słowa.

Dekoracyjny zmysł Japończyków, będący zasadniczą cechą ich charakteru twórczego, nie pozwolił im nigdy zadowolić się niewolniczem i drobiazgowem naśladownictwem natury, na podobieństwo naturalizmu europejskiego. Uważali oni świat zewnętrzny zawsze tylko za materyał, z którego dopiero obserwacya artysty, wybór i synteza mogą coś zrobić.

I teraz tedy przeważono się ku pewnym tematom, zaczęto czerpać motywy z rzeczywistości zamiast z wyobraźni, poświęcono poniekąd piękno na rzecz prawdy, nigdy wszakże nie zapomniano o linii i plamie, z tą tylko różnicą, że teraz szukano ich obu nie w sobie, lecz po za sobą. Tematów nie zastąpiono bynajmniej jednych drugiemi, nie rzucono zgoła motywów religijnych i fantastycznych, legendy, historyi, postaci kobiecych, wizerunków aktorskich, nie oddano się wyłącznie krajobrazowi, światu zwierzęcemu oraz rodzajowości ludowej, nie może tu być mowy o żadnem bezwzględnem „Einkehr in's Volksthum". Co najwyżej, przez reakcyę, po długiem czerpaniu z siebie, dawano pewną przewagę tematom ze świata zewnętrznego, za-

niedbywanym nieco poprzednio. Wogóle wszakże zasada szkoły Oukiyoye w nikim może nie uosabiała się tak wyraźnie, jak np. w Hokusai'u, który, pod względem uniwersalności właśnie, nie ma w całej Japonii równego sobie.

Europejczycy, zaznajomiwszy się ze sztuką japońską w epoce największych na naszym Zachodzie roztkliwień demokratycznych i czysto naśladowczych teoryj naturalistycznych, zwrócili uwagę tylko na tę część ludowo-rodzajową w twórczości HOKUSAI'a, zrobili go wyłącznie malarzem ludu i dla ludu, i okrzyknęli, wbrew zdaniu Japończyków, największym artystą „kraju wschodzącego słońca“, zapominając nietylko o współczesnych mu Hiroshigem, Kunisadzie i Kuniyoshim, lecz nawet o wielkich mistrzach XVIII wieku i największym z nich—Kiyonadze.

Komunał ten trwał po ostatnie prawie czasy, aż wreszcie, jak każda przesada, wywołał zbyt surową reakcyę. Mamy tu na myśli Seidlitza, który zarzuca Hokusai'owi brak literackiego wykształcenia, pozbawiony wszelkiego stylu realizm, niezdolność do wyższego pojmowania sztuki, stawia go bez porównania niżej od wielkich mistrzów XVIII w. i posuwa się do słów: „wie er sich im wesentlichen mit Hilfe seines Talents durchgeholfen, so ist er auch stets ein Hand-

werker geblieben". Surowy ten wyrok zdumiewa tembardziej, że Seidlitz wie dobrze o uniwersalności Hokusai'a, mówi o niej szeroko, poświęca artyście—w stosunku do Kunisady, Kuniyoshi'ego i Yosai'a—nader wiele miejsca, znać go więc chyba powinien.

Niewątpliwie, Hokusai nie był z rzędu tych najwyższych mistrzów, którzy oglądali w wizyach swych i wyrażali w dziełach największe, niewyrażalne głębie istoty bytu. Powierzchnia, strona zewnętrzna, zbyt go pociągały i absorbowały, aby miał chęć i możność szukać jeszcze czegoś poza niemi. Umiał, to prawda, mamy tego dowody, przez niesłychaną intensywność w oddaniu stron zewnętrznych, uwydatnić niekiedy w prostem zjawisku jakąś wielką, wiążącą się z niem całość żywiołowych mocy. Przypomnimy tylko tę wspaniałą „Falę" w „36 widokach Fuży", dającą poczucie całego oceanu, z jego potęgą i ogromem, z burzami i ciszami, ze schmurnieniami posępnemi i pieszczotliwemi błyskotliwościami. Atoli był to zapewne bezwiedny rezultat, o którym sam artysta nie myślał bynajmniej. Dowodem jest poniekąd uganianie się niezmordowane za oddaniem całej niezliczoności drobnych faktów i stron życia, jak gdyby artysta nie czul, że zbytecznem jest odtwarzanie szeregu

zjawisk, o ile się w jednem ujawnić zdoła wewnętrzną, wiążącą je wszystkie łączność.

Hokusai, po którym zostało 30,000 rysunków i 500 ksiąg ilustrowanych, musiał nieodzownie rozdrobnić siłę swego talentu, osłabić lotność swej wyobraźni i uniemożebnić sobie wszelkie skupienie, jedynie prowadzące do dzieł twórczych. Rosła niewątpliwie biegłość jego, jako rysownika, jako spostrzegacza i odtwórcy zewnętrznych, powierzchownych cech każdej rzeczy, ale musiała zanikać zdolność docierania aż do tych rytmów najgłębszych, które są wszystkich rzeczy istotą i których drganie w dziele sztuki stanowi o jego pięknie. Ztąd pochodzi niesłychana pełnia charakteru w większości dzieł jego, ale jednocześnie brak częsty piękna, stylu wielkiego, dekoracyjności nawet, które poświęcano bez wahania na rzecz owego charakteru zewnętrznego.

Powiedzenie Seidlitza, że Hokusai pozostał zawsze tylko rzemieślnikiem, jest, acz w przeciwnym kierunku, taką samą przesadą, jak poprzednie jednozgodne umieszczanie go na czele i powyżej wszystkich artystów japońskich; twierdzić jednak można stanowczo, że pośrednia, potrzebująca stymulu z zewnątrz twórczość jego, ustępuje nawet przed głęboką, choć nieco zma-

nierowaną subtelnością Outamara, nie mówiąc już o męzkiej harmonii tronującego na najwyższych szczytach Kiyonagi.

W blaskach chwały Hokusai'a, w zgiełku okrzyków, obwołujących go najwyższym i poniekąd jedynie godnym uwagi artystą japońskim, zgasły, zamilkły imiona trzech rówieśników jego: Kunisady, Kuniyoshi'ego i Hiroshige'a. Nawet reagujący przeciwko uprzedzeniom pierwszych chwil Seidlitz, po 13-tu stronicach, poświęconych Hokusai'owi, zdobywa się zaledwie na 2 lub 3 stronice dla Kunisady i Hiroshige'a i na kilkanaście wierszy dla Kuniyoshi'ego, twierdząc — trudno zaiste zgadnąć, na podstawie czego — że zwłaszcza pierwszy i ostatni z tych trzech artystów, wyobrażają upadek ostateczny drzeworytu japońskiego.

Pozwalamy sobie przeciwstawić temu twierdzeniu kategoryczne przekonanie, że trzej ci artyści rozpoczynali, przeciwnie, zupełnie nową epokę w dziejach ryciny wielobarwnej i że — gdyby nie zgubne wpływy Europy oraz zmienione zasadniczo warunki polityczne i społeczne w państwie Mikada—kierunek ten liczyćby mógł na świetniejszy snadź jeszcze rozwój, aniżeli szkoły i kierunki wieku XVIII-go.

Upoważniają nas do zdania tego nowe zupełnie pierwiastki, na których trzej ci artyści oparli swoją twórczość. Za punkt wyjścia służyło im rozbudzone z początkiem XIX w. poczucie przyrody, ale tylko za punkt wyjścia. W przeciwieństwie do Hokusai'a, który ugrzązł całkowicie w obserwacyi i odtwarzaniu natury, ci trzej wzięli w niej tylko ożywczą — po dobie maniery Outamara—kąpiel i na tle nowych, zaczerpniętych z niej danych, jęli tworzyć samodzielnie.

Krajobraz, który w XVIII wieku służył przeważnie za tło dla figur i uzewnętrzniał niejako ich nastroje, u Hokusai'a zaś był mniej lub więcej odczutą kopią natury,— u HIROSHIGE'a staje się czemś nietylko zupełnie samodzielnem, ale nadto głęboko twórczem. Pomijam wprowadzane przezeń na tło pejzażu sceny historyczne i podaniowe; pomijam wznowione z całą świetnością tradycye dekoracyjności; pomijam uwydatniające się pierwszy raz u niego z całą wyrazistością wpływy sztuki europejskiej (cienie padające od osób i przedmiotów, ulepszenia perspektywiczne i kompozycyjne). Wszystko to poniekąd znaleźć można i u Hokusai'a.

Zasadniczą wszakże różnicę stanowi to, że pejzaże Hiroshige'a nie są prostemi, dekoracyjnemi lub nastrojowemi, widokami takich lub in-

nych miejscowości, o tej lub innej porze, w takiem lub innem oświetleniu,—lecz wspaniałą i zuchwałą próbą ujawnienia, usymbolizowania pierwiastkowych, podstawowych sił przyrody w danem pojedyńczem zjawisku.

Ten biało-szafirowy obraz wodospadu, taki wdzięczny, taki dekoracyjny zdaleka, zmienia nam się w oczach, w miarę zbliżania się do ryciny, w groźny, twardy słup, uosobienie przerażającego ciężaru, który—czujemy—jak miażdży wszystko, co na drodze swej napotka, i jak, dopadając do ziemi, wbija się głęboko w jej łono. Grzmot i huk zdaje się iść z cichego rysunku, przygniatająco wyłania się zeń nieubłagana konieczność: prawo ciężkości.

Hiroshige nie dba o tanie prawdopodobieństwa, o łatwe naturalności; pozwala sobie niekiedy na rzeczy pozornie nieprawdopodobne, które jednak przy dłuższem patrzeniu okazują się jedynemi i nieodzownemi dla wywołania danego wrażenia. Kto widział kiedy taki deszcz, jak u niego w owym krajobrazie nad brzegiem rzeki? Kto widział kiedy takie sznury, takie pasma, takie wstęgi, takie szable, takie kosy bezlitosne? Ale, po wpatrzeniu się, kto kiedy czuł przed innym obrazem, z taką niesłychaną intensywnością, jak deszcz siecze, smaga, tnie, chla-

szcze, ogłusza, oślepia, przybija człowieka do ziemi?

Kto widział kiedy orła obejmującego skrzydłami całe widnokręgi? Hiroshige jednak daje takiego. Daje go na olbrzymiej wyżynie, gdzie z ziemi winienby się on punkcikiem ledwie dostrzegalnym wydawać, a każe mu wprost nie mieścić się w ramach obrazu, przesłania nim całe w gwiażdżących się ciemnościach tonące niebo; z nerwowo, chciwie wyprężoną w dół szyją, ze zwisającemi bezczynnie skrzydeł piórami, każe mu spadać jak piorun, jak głaz, na cichą, uśpioną w śniegu wioszczynę, która, zda się, za chwilę zniknie pod olbrzymiem skrzydeł jego nakryciem. Kto — spytamy teraz — lepiej oddał wielkość, potęgę i kolosalne loty króla ptaków?

Jeżeli Hiroshige wprowadził nowe, twórcze pierwiastki do krajobrazu, KUNISADA uczeń Toyokuni'ego, objąwszy w spadku po nim odtwarzanie aktorów, niemniej ważne w dziale swym zaprowadził reformy. Urozmaicił niesłychanie scenerye wprowadzeniem pejzażu, spotęgował, niekiedy aż do przesady, malujące się na twarzach wyrazy uczuć, zbogacił kolosalnie wzorzystość szat i nadał naturalniejszą miękkość ich załamom, wprowadził zresztą nowych współaktorów: widma ukazujące się w rozdarciu czy prześwietleniu

kulisy. Te ostatnie zajmowały go nawet widać specyalnie, skoro wydał osobno poświęconą im seryę rycin (124) p. t. Miyamato Mansashi.

KUNIYOSHI wreszcie, również uczeń Toyokuni'ego, poświęcił się przedewszystkiem oddawaniu czynów wojennych oraz legend i dramatów historycznych i podaniowych.

W bataliach, pierwszy wprowadził starcia zbiorowe, zamieszania szturmów, zgiełkliwe zamęty bitw, gdzie każdy szczegół zosobna jest dość wyraźny, a wszystko razem tonie w jakiemś przerażającem skotłowaniu się. Nad temi ciężkiemi pochodami wojsk, od których grzmot idzie głuchy, nad temi przerażającemi zwarciami się hufów ginących w tumanach pyłu i dymu, rozwieszał ciężkie, apokaliptyczne jakieś chmury, przesłaniał niebiosa całe tragicznemi jakiemiś zaćmieniami, a to wszystko nie dlatego, żeby tak właśnie w danej chwili miało być w przyrodzie, lecz aby spotęgować wrażenie grozy i tragiczności, aby okazać, że dzieje się coś straszliwego, co może dla całych narodów przełomowe mieć znaczenie.

To też obok faktu, który artysta daje nam na rycinie, mamy, dzięki tym różnym suggestyom jego, coś więcej jeszcze: slyszymy grzmot pochodu dziejów, czujemy ścieranie się całych epok

i cywilizacyj, widzimy, że to nie anegdota, lecz ściśle związany z całością epizod z wielkiego i nieprzerywającego się ani na chwilę eposu.

P. Jasieński miał słuszność, przyrównywając Kuniyoshi'ego do Matejki, gdyż te właśnie cechy epickie wspólne są im obu i wyróżniają ich z całego szerego anegdociarzy, fabrykujących kolosalne „maszyny“ historyczne i batalistyczne. Lilipuci rozmiar rycin Kuniyoshi'ego, w stosunku do kolosalnych batalistycznych płócien Matejki, i brak jakiejkolwiek różnicy we wrażeniu odnoszonem przez widza, świadczą tylko o doskonałości malarza japońskiego, pod względem kompozycyi i rysunku, i o tem jeszcze, że wielkie płótna nie są jednak nieodzownie potrzebne do odtwarzania wielkich scen dziejowych.

W kompozycyach legendowych i fantastycznych, zdumiewa znów Kuniyoshi niesłychanem bogactwem wyobraźni i bajeczną we wcielaniu widzeń swych intensywnością. Jego „Gra o stawkę“, którą w czarnej litografii K. Krzyżanowskiego podała w swoim czasie *Chimera* (tom I, zesz. 3), jest Goyowską prawie wizyą.

Z tego, co się mówiło zosobna o twórczości każdego z trzech powyższych artystów, wyczuć już mógł czytelnik, że cechą, wspólną im wszystkim i charakteryzującą zapoczątkowany

przez nich nowy styl, jest siła, szerokość i rozmach, czasem aż nieco brutalny. Zdawaćby się mogło, że owa kąpiel w naturze tak ich skrzepiła i ośmieliła. Energiczne, wyraziste linie, wielkie płaszczyzny, skupiona i zużywająca wszystko do celów swoich kompozycya, buchające nadmiarem życia ruchy i wyrazy twarzy, szerokie traktowanie akcesoryów—oto co charakteryzuje zwłaszcza dzieła Kunisady i Kuniyoshi'ego. Tego ostatniego godne są pod tym względem uwagi szczególnej krajobrazy, przypominające potęgą i wielkim stylem Ruszczyca, oraz ze scen życiowych chociażby owo słynne „Samobójstwo“ (skok dwojga w uścisku z mostu w rzekę), odtworzone w „Japonii artystycznej“ Bing'a.

Siła ta zaznaczyła się wprost przełomowo w kolorze. Minęły bezpowrotnie słodkie harmonie łagodnych, jakby przycichłych barw ośmnastowiecznych.

Hokusai, używając jeszcze w albumach różowości i szarości miękkich, na rycinach pojedyńczych, uciekał się już przeważnie do energiczniejszych zabarwień: ciemnego szafiru lub fioletu i ciemnej lub jasnej zieloności, uzupełniając je żółtościami i szarościami jasnemi.

U Hiroshige'a, a zwłaszcza u Kunisady i Kuniyoshi'ego, koloryt dochodzi nagle do najwyż-

szej potęgi i świetności. Teodor Duret opowiada z zachwytem o jednym z albumów, poświęconych scenom życia codziennego a będących owocem współpracownictwa Kunisady i Kuniyoshi'ego. „Oko doznaje“, są jego słowa, „szczególniejszej rozkoszy, jakiegoś rodzaju upojenia, ślizgając się po tych płaszczyznach, gdzie zielenie, modrości i czerwienie najgwałtowniejsze nałożone są obok siebie bez półtonów i przejść, a gdzie jednak w całości obrazu nie brak nigdy harmonii i gdzie ani jedna nuta krzykliwa lub dysonansowa nie daje się wyczuć“.

W wizerunkach aktorskich Kunisady znać poniekąd wpływ Toyokuni'ego, zwłaszcza pod względem używania czarnych plam i płaszczyzn. Ale, poza tem, zamiast kilku wymienionych powyżej barw, z których Toyokuni układał swoje posępne nieco harmonie, u Kunisady rozbłyska cała ich tęcza, i to nie w ściszeniach i półtonach, lecz z całą gwałtownością, z całą jaskrawością i niewidzianem dotąd tonów urozmaiceniem. Artysta umie z takim smakiem rozkładać i wiązać te rozmaitych gatunków czernie, szafiry, niebieskości i zielenie, że nawet surowe niekiedy tony farb anilinowych, których użycie on właśnie po Toyokunim ostatecznie zaprowadził w swym kraju, — nie dają się zbyt przykro uczuwać

w ogólnej, mocnej, soczystej i bogatej harmonii.

Zupełnie odrębny dobór barw utworzył sobie, zwłaszcza w batalistycznych rycinach, Kuniyoshi. Wszystko tam ściemnione, zmatowane, jakby przysłonięte chmurami pyłów i dymów, jakby kąpiące się w krwawych oparach. Żadnego tonu niemasz czystego. Zamiast wszelakich czerwieni, mamy tylko ceglastości, przechodzące całą skalę, od najjaśniejszych, prawie różowych tonów aż po brązy ciężkie i energiczne; kolor niebieski reprezentują wyłącznie habrowe stalowości zbrój; modrość nieba nie istnieje dla artysty, zakrywają mu ją zawsze apokaliptyczne chmurzyska, których ton przelewa się od żelaznej lub żywszej, stalowej czarności aż po brązowość krwawemi niepokojącą odblyskami. Całość składa się, nader zgodnie z treścią ryciny, na jakieś wrażenie ciężkie, groźne, tragiczne, które prawdopodobnie artysta chciał osiągnąć.

Oryginalna, wybitna twórczość Hiroshige'a, Kunisady i Kuniyoshi'ego byłaby niewątpliwie otworzyła przed sztuką japońską, a zwłaszcza przed drzeworytem kolorowym, nowe drogi rozwoju, gdyby nie fatalne wpływy cywilizacyi europejskiej, która obdarzywszy naród japoński demokratycznemi doktrynami, militaryzmem i du-

chem kramarstwa, odebrała mu jeden z najwyższych skarbów, jakie społeczeństwo mieć może i dla wytworzenia których jedynie istnieje: sztukę. Na tych trzech mistrzach kończą się dzieje drzeworytu artystycznego w Japonii.

Wspomnieć jeszcze należy o zupełnie osobno stojącym artyście, który, widząc upadek ryciny barwnej, próbował przeciwdziałać mu przez powrót ku tradycyom starych szkół malarskich co do rysunku i przez zupełne usunięcie koloru z drzeworytu. Był to KIKUTSCHI YOSAI, pisarz razem i rysownik.

W wielkim 20-to tomowem dziele p. t. *Zenken Kożitsu* (życiorysy wielkich ludzi przeszłości), chciał on jak gdyby przypomnieć wyradzającym się pod wyżej wspomnianemi europejskiemi wpływami pokoleniom wielką przeszłość narodu. Wysiłek nie odniósł skutku, pokolenia poszły swoją drogą, ale dzieło pozostało, pełne prostoty niesłychanej w rysunku, podniosłości w stylu i urozmaicenia w postaciach.

W Japonii przeciwstawiano go Hokusai'owi, jako wyobraziciela dobrego smaku, oraz szlachetności w wyborze tematów i ich wykonaniu; demokratyczna Europa, uganiająca się za charakterem i ludowością przedewszystkiem, chociażby

na niekorzyść istotnego zadania sztuki, jakiem jest piękno, mało się nim zajmowała i zajmuje.

Bądź co bądź, pogodna, niezależna i samotnie, wśród ogólnego upadku sztuki, stojąca postać, robi—niby ostatnie echo tak świetnej ongi symfonii artyzmu japońskiego—niewymownie sympatyczne, lecz i pełne smętku niepowrotnych rzeczy wrażenie.

VII.

Wpływy cywilizowanej Europy zniszczyły sztukę japońską.

Było to odwdzięczenie się za dobroczynny i otwierający drogi nowego rozwoju przewrót, jaki w drugiej połowie minionego stulecia wywywołały w sztuce europejskiej wielobarwne drzeworyty japońskie.

Wydobyły one malarstwo europejskie z brudnych, przez sztuczną barw mieszaninę tworzonych sosów ogólnych, przywróciły poczucie świeżych, świetnych kolorów natury i postawiły wymaganie twórczego, harmonijnego ich łączenia.

Okazały dowodnie, iż rzeczą sztuki nie jest ani stałe, konwencyonalne upiększanie natury według pewnych szematów, ani ścisłe, fotograficzne jej odtwarzanie, i przypomniały, że wszystkiem winna być wolna indywidualność artysty,

dla którego natura jest tylko materyałem przy tworzeniu.

Zniosły uganianie się naturalistyczne za zbyt bezpośredniem i drobiazgowem złudzeniem ocznem, przekonały, że niepotrzebne i nawet szkodliwe są zbyt ciężkie, materyalne modelacye, i że linia oraz plama barwna wystarczają zupełnie.

Poderwały i nazbyt regularnie rytmiczny, geometryczny rodzaj kompozycyi, datujący od mistrzów renesansu, i bezmózgą bezkompozycyjność naturalistyczną, przeciwstawiając pierwszemu pełną wdzięku, niewymuszoną niesymetryczność, drugiej zaś—zasadę dekoracyjności twórczej.

Wskazały zbyteczność wielkich płócien, udowadniając faktem możebność niesłychanego rozszerzania i pogłębiania obrazu na zwykłej ćwiartce papieru.

Postawiły zasadę i odkryły sposoby wydobywania, z niepoliczonej ilości szczegółów, samej tylko istoty rzeczy i oddawania jej najprostszemi, nieodzownemi jedynie środkami.

Unaoczniły wreszcie przykładem, że artysta niepowinien ubiegać się w obrazie o powiedzenie wszystkiego, że należy pozostawić wyobraźni widza wolność uzupełniania, przez odczucie, podanego mu suggestyjnie motywu, i stwierdziły w ten sposób jedyną prawą i wszędzie za-

stosować się dającą zasadę piękna, która polega na zamykaniu w ograniczonych, zmysłowych kształtach i formach—bezdennych perspektyw ku odczuć, lecz nie wyrazić się dającej jedności bytu.

Niestety, nie wszystkie pierwiastki geniuszu japońskiego równomiernie oddziałały na Europę. Właściwie wpływ wywarły prawie jedynie strony formalne. I nie dziw. Pierwsze przywiezione do Europy drzeworyty dostały się w ręce bądź kolekcyonerów zawodowych, bądź przejętych do głębi doktrynami demokratycznemi i naturalistycznemi pisarzy, bądź wreszcie artystów-malarzy. Ci wszyscy potworzyli o sztuce japońskiej komunały, które na długi czas stały się obowiązującemi.

Kolekcyonerzy podnosili tych z artystów japońskich, których dzieła były najrzadsze i najtrudniejsze do dostania. Autorowie, o których wspomnieliśmy, rozrzewniali się nad fałszywie zresztą pojmowaną szkołą Oukiyoye i wychwalali specyalnie rzeczy mające wartość dokumentarną lub ludowo-anegdotyczną.

Malarze wreszcie, którzy, będąc dzisiaj *przeważnie* fachowcami, a twórcami tylko niekiedy i nieświadomie, widzą w dziełach innych arty-

stów wyłącznie prawie stronę formalną, techniczną, „kawałki“, sposoby, „bajeczne“ lub bajecznie złe fragmenty, lecz nigdy nie są w stanie ogarnąć i ocenić całości, zasady, istoty twórczej danego dzieła sztuki,—pobrali od Japończyków i jęli wysławiać to, co odpowiadało najbardziej temperamentowi, usposobieniu, rodzajowi talentu każdego z nich z osobna. Tak — zwraca słusznie uwagę Muther — Whistler kładł główny nacisk na ich wytworną subtelność tonów i kapryśnie dowcipny sposób traktowania pejzażu, Degas — na fantastycznie swobodne ugrupowania i niedoścignione zuchwałości w kompozycyi, Manet—na pełną świeżości i życia świetlność ich obrazów. Tak — dodamy od siebie—Monet zawdzięcza im swe harmonijne fajerwerki świetlne i barwne, tak afiszyści francuscy od nich nauczyli się dekoracyjnego używania linii i plamy, tak wzrost niesłychanie szybki i bujny autolitografii barwnej, jako zupełnie samodzielnej gałęzi sztuki malarskiej, jest niewątpliwie tylko naśladowaniem samodzielności drzeworytu wielobarwnego w Japonii.

Zasada główna (twórczość, syntetyczność, zostawianie pola wyobraźni widza, jednem słowem, otwieranie perspektyw ku głębiom niewyrażalnym) przeszła prawie niedostrzeżona.

Nie pozwoliło jej, zresztą, zauważyć samozadowolenie europejskie, które, przyznając łaskawie i protekcyonalnie tym azyatom różne zalety, raczej formalne, stanowczo zadecydowało ich niższość pod względem intelektualnym i twórczym.

Oto co mówi sprawiedliwszy zazwyczaj i spokojniejszy od innych Teodor Duret (*Critique d'avant-garde*, p. 164): „Japończykom brakło zawsze całego pewnego porządku rzeczy. Nie znali oni wcale wielkich systematów metafizycznych czy filozoficznych, wyidealizowanych kompozycyj poezyi epicznej, długich utworów prozą lub wierszem, których części systematycznie powiązane tworzyłyby całość logiczną. Brakło im również tego, co odpowiada w sztukach plastycznych tym manifestacyom myśli i wyobraźni. Nie uprawiali oni ani wielkiej architektury monumentalnej, ani rzeźby, odtwarzającej ciało ludzkie w pełni siły i piękności, ani malarstwa, biorącego za temat wielkie skomplikowane sceny z życia rzeczywistego lub z baśni podaniowych. Sztuka japońska nie wzniosła się zatem na wyżyny, których dosięgła sztuka europejska, ale ta względna niższość nie przeszkadza jej być całością harmonijną i skończoną, a pewne części, w których specyalnie odznaczyła się, przewyższają części odpowiednie w sztuce europejskiej“.

Ile słów, tyle nieprawd. Trudno polemizować wyczerpująco. Ale oto kilka faktów w kolei odpowiadającej konstatacyom p. Duret. A biblia japońska, *Kożiki*, będąca źródłem i podstawą religii Shintoistycznej, i zawierająca, jak każda mytologia, ukryte w mytach zarodki najwyższych pojęć metafizycznych. A nieustępujące najbardziej wyidealizowanym legendom europejskim podania, dajmy na to, o bohaterskiej Żingu-Kogo, albo o Adzumie, tym wzorze tkliwości i poświęcenia, albo jeszcze o wierności bez granic 47 Roninów? A *Isse monogatari,* a *Heiżi monogatari,* a *Soga monogatari,* wyliczane przez samego p. Duret w „Katalogu japońskich książek i albumów ilustrowanych"? Co do architektury i rzeźby, wydawnictwa Bing'a i Gonse'a powiadają coś zupełnie zaprzeczającego twierdzeniu p. Duret'a, a powiedzenie popierają nader przekonywającemi odtworzeniami w wielkich planszach. W malarstwie, Kiyonaga dał typy szlachetnej siły i piękności ludzkiej, nieustępujące utworom rzeźby greckiej. Co p. Duret nazywa „wielkiemi skomplikowanemi scenami życia rzeczywistego", nie bardzo rozumiemy; co zaś do ilustrowania „wielkich scen" z baśni i podań, przypomnimy, że—od nieznanego autora rysunków w *Isse monogatari* aż po Hokusai'a i Ku-

niyoshi'ego—nie było artysty, któryby się tem nie zajmował.

Przy takiej, kontynentalnej czy szczepowej zarozumiałości Europejczyków, rzecz prosta, iż sztuka japońska nie mogła odrazu wywrzeć całego swego wpływu. Może się to kiedyś stanie, przy bardziej sprzyjającym nastroju duchowości europejskiej.

MINIATURA PORTRETOWA*).

I.

Miniatura należy do przeszłości. W drugiej połowie XIX w. położył jej koniec wynalazek Daguerre'a, i to dwojako: zabijając popyt na te drobne wizerunki artystyczne przez nieodpartą zaiste konkurencyę tuzinami odbijanych, tanich i płasko „podobnych" kart fotograficznych; z drugiej zaś strony demoralizując miniaturzystów przez rzekomo dostarczane ułatwienia i pomoce, odwracając ich od krzepkich studyów rysunkowych i z twórczych artystów czyniąc niewolniczych kopistów czy koloryzatorów fotografii.

Ale i bez fotografii musiałaby czarująca i subtelna ta sztuka na powolne zemrzeć su-

---

*) Wstęp do katalogu wystawy miniatur, urządzonej w czerwcu i lipcu r. 1912 staraniem warszawskiego towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.

choty. Nie było dla jej delikatnych, barwnych, głębokich i pełnych charakteru produkcyj miejsca w gorączkowych, wypełnionych walką o byt, zgrubiałych, niwelujących typy i charaktery, poszarzałych i wnętrznie i aż po mody, zwłaszcza męskie, powierzchownych, bezstylowych czasach ostatnich.

Zresztą, pod wpływem ducha epoki, i artyści sami jęli zatracać poniekąd poczucie istoty miniaturowego portretu, o czem świadczy zwłaszcza rozwielmożnienie się w drugiej połowie XIX w. t. zw. „wielkiej miniatury“. Początek w tym względzie dali anglicy (Robertson, Ross, Thornburn); później i na kontynencie, „pour forcer l'attention du public“, jak objaśnia kwestyę, sama niewolna od grzechu, pani Debillemont-Chardon, poczęto rozszerzać bez miary wielkość miniatur. Dowodziło to, powtarzamy, że nie odczuwano już należycie swojej gałęzi sztuki.

Bo cechą charakterystyczną portretu miniaturowego nie jest—mimo etymologiczną i pono historyczną genezę nazwiska—ani pewien materyał, na którym się maluje, ani ten lub ów rodzaj farb używanych, ani wreszcie jakiś wyłączny i specyalny sposób malowania.

Podłoża malowideł miniaturowych spotykamy, przebiegając historyę rodzaju, najrozmaitsze: per-

gamin barani (właściwy) i cielęcy (vellum), pecorellę (skórę martwo urodzonych jagniąt), tekturę, karton, odwrotną stronę kart do gry, papier, jedwab, drzewo, blachy metalowe (cynkowe, miedziane, srebrne, złote), emalię, róg, szyldkret, porcelanę, szkło, kość baranią—i wreszcie kość słoniową.

Co do t. zw. medyum farby, mamy miniatury enkaustyczne, klejowe (tempera), gwaszowe, akwarelowe, emaliowe, olejne, ołówkowe wreszcie (plumbago art.). Nadto — poza właściwemi malowidłami—istniały wizerunki miniaturowe na lace, portreciki wypukłorzeźbne z porcelany, wosku, drzewa, gipsu stearynowanego, kości, metalów, agatu i innych drogich kamieni, wreszcie sylwety różnych rodzajów, i miniatury z włosów nawet (Haarminiaturen).

Co do sposobów malowania, nakoniec, uważane zazwyczaj za cechę charakterystyczną miniatury p u n k t o w a n i e jakże często podziewa się niewiadomo gdzie u największych właśnie miniaturzystów—Hoskinsa, Coopera, Smarta, Petitota, Fragonarda, Halla, Isabeya, Daniela Saint, pani Mirbel, Fügera wreszcie nawet, mimo jego, Meytensowsko-Oeserowskich tradycyj. Niewolniczą, dogmatyczną formułę zastępuje, u najlep-

szych właśnie, zupełna indywidualna wolność wykonania.

Wobec tych różnic wielolicznych i wielostronnych, cóż stanowi istotę wizerunku miniaturowego, co odróżnia go pośród innych gałęzi i rodzajów malarstwa, co go w samej dziedzinie portretu wyodrębnia, i jednocześnie co wszystkie powyższe, tak różnorodne z materyału i wykonania, produkcye pod jedno skupia miano?

Tu francuska omyłka ortograficzna w licznych *Traités sur la mignature* mimowiednie zbliża się do prawdy, którą dzisiaj przyjęli najwybitniejsi znawcy przedmiotu. Wszyscy oni stwierdzają—głośno lub pośrednio—iż tym mianownikiem wspólnym najróżnolitszych typów miniatury są małe rozmiary malowidła*).

Ta cecha—zdawałoby się, czysto zewnętrzna—ma swoje powody, zarówno praktyczne, jak i wnętrzne, ku samym właściwościom artystycznym sięgające. Na pierwsze zwrócono w dostatecznej mierze uwagę, na drugie poraz pierwszy snadź nacisk tu położymy.

---

*) Miniatura—powiada Cyryl Davenport—„it means simply a small picture". A dr. G. C. Williamson, badając znaczenie słowa, konkluduje: „we shall apply it to such a portrait as can lie in the palm of one's hand, ignoring the fact that the word was originally derived from *minium*".

Drobniejszy portrecik szybciej się wykonywa, mniej kosztuje, jest przeto dostępniejszy dla szerokich warstw aniżeli wielkie płótna, jest nadto ludziom milszy jako łatwo przy sobie przenośny i ciągle mogący być przed oczyma. Ztąd wielkie ilości wizerunków miniaturowych, ztąd reprezentacya w nich wszystkich warstw społecznych, ztąd nieobliczalne znaczenie pełniejszego ich zbioru dla charakterystyki danej epoki.

Nie zaprzeczamy. Same te względy już pozwalałyby — dobremu, rzecz prosta, artyście — ogarnąć i odzwierciedlić w tysiącznych miniaturach cały nastrój doby, wszystkie jej drgnienia, wszystko, co spółczesnych porusza, wszystkie ich czucia i myśli, całą wielobarwną ich duszę.

Ale bardziej jeszcze dzieje się to z drugiej, wewnętrznej przyczyny: że artysta, w tem *zaostrzającem widzenie pomniejszeniu rzeczywistości*, nierozrywany nadto materyalnemi i dekoracyjnemi wymaganiami wielkich płócien, skupia się bardziej, sięga poufniej i głębiej w duszę każdego modela, szuka najsyntetyczniejszych jej rysów, bo na poboczne, dodatkowe, przypadkowe nie ma miejsca; widz zaś, również nieroztargniony rozmiarami wielkiemi i szczegółami licznemi, łatwiej i bliżej z tą uwięzioną psychą obcuje. Słusznie też nazywa p. Kenda Ehren-

stein miniaturę portretową: „die seelenvollste Kunst“.

Że wymienione wyżej pobudki psychologiczne działały, w każdej kulturalniejszej epoce, zarówno w artystach jak w publiczności, świadczą ślady miniatury od najdawniejszych spotykane czasów.

Dla przykładu przytoczymy tylko: międzytekstowe malowidła w egipskiej Księdze umarłych, ową dokładnie gołem okiem widzialną podobiznę Buddy na ziarnku ryżu, miniatury perskie, drobne wizerunki na wazach greckich, portreciki enkaustyczne Lysippa oraz malowane temperą na małych drzewkach bukszpanowych Pausiasa, sarkofagowe portrety zmarłych odnalezione w Fayum w Egipcie, portrety pań rzymskich malowane przez Laję z Cyziku „maleńkim pędzelkiem“ i „cestro in ebore“ (na kości sloniowej), starochrześciańskie „złote szkła“ (rysunki i portreciki na listku złota zamkniętym między dwiema szybkami zielonemi), wreszcie podobizny na kameach, intaliach, oraz medalach i monetach starożytnych.

Nowoczesny portret miniaturowy nie jest zatem bez dalekich bardzo antenatów.

Glebą atoli macierzystą, z której wzrósł bezpośrednio, był stopniowy rozwój iluminacyj w rę-

kopisach średniowiecznych, od prostych zabarwiań wielkich liter oraz nagłówków rozdziałowych „minią“ (czerwonym tlenkiem ołowiu), aż do coraz bogatszych liter historyowanych, aż do pełnych przepychu w kształtach i barwach ornamentów marginesowych, aż do wspaniałych kompozycyj figuralnych pół- i cało-stronicowych.

Śród tych ozdób wszelakich zaczęto zwolna umieszczać (już od IX i X w.) portrety; „d'après le *vif*“ atoli, jak wówczas mówiono, dopiero w XV i XVI stuleciach.

Kto pierwszy jął malować oddzielne, poza iluminowanemi rękopisami, miniatury portretowe, niewiadomo. Francuzi wskazują na Jana Fouquet i obu Clouet'ów. Vasari opowiada o przepysznych drobnych portrecikach Juliusza Clovio. W Niemczech malował je Łukasz Cranach, w Anglii flamandka Lewina Teerlinck, córka malarza z Bruges, który iluminował sławne Breviarium Grimani, oraz holender Guillim Streetes.

Rzecz charakterystyczna i wskazująca na jednoczesne oddziaływanie, z drugiej strony, wynalazku van Eycka: wszyscy oni prawie malowali swe osobne drobne wizerunki przeważnie olejno na drzewie lub blasze metalowej, rzadziej zaś gwaszem lub ołówkiem na pergaminie czy kartonie.

Żaden wszakże z wymienionych artystów nie wpłynął znaczniej na rozwój portretu miniaturowego. Dwaj mistrze dopiero postawili go, każdy w swoim zakresie, na takich wyżynach, że zdecydowali o jego przyszłości na całe stulecia. Augsburczyk zamieszkały w Bazylei, Hans Holbein młodszy, przybywszy do Londynu za rekomendacyą Erazma Roterdamczyka do Tom. Morusa, wykonał tam, między innemi, szereg drobniuchnych wizerunków niedościgłej doskonałości i stał się niejako ojcem portretowej miniatury angielskiej.

Nieco zaś później, jubiler i emalier genewski, Jan Petitot, zabrawszy się—podczas pobytu w tejże Anglii — pod wpływem van Dycka do portretu emaliowego, nietylko szkoły limuzyńskiej chlubą stał się i zaszczytem, ale nadto na najlepszych miniaturzystów (nietylko emalierów) Francyi i Anglii aż do początku w. XIX wpływ wywierał niezaprzeczony.

II.

Wszyscy artyści są przelotnemi ptakami, potrzebują otoczenia pragnącego ich produkcyj i dającego im do nich podnietę, przenoszą się tedy z miejsca na miejsce—i niejednokrotnie do

dziejów artystycznych nie własnego kraju, lecz jakiejś nowej przybranej ojczyzny bywają policzani.

W wyższym snadź jeszcze stopniu ta *wędrowność* jest cechą portrecistów wogóle i miniaturzystów w szczególności. Tu już robi się prawdziwie pomieszanie narodów.

Holbein i van Dyck, niemiec i flamand, dają podłoże pierwszym dwóm okresom miniatury angielskiej.

Miniatura francuska—powiada H. Bouchot—datuje właściwie od Rosalby Carriera (włoszki). Większą stokroć, dodalibyśmy, grają w niej rolę Jan Petitot (szwajcar) i Piotr Adolf Hall (szwed).

Szwed również, M. van Meytens, kładzie pierwsze podwaliny pod tak świetną później dobę miniatury wiedeńskiej.

Naodwrót, Aleksander Cooper, brat wielkiego Samuela (niewiadomo zresztą czy anglika z urodzenia) przez dziesięć lat pracuje w Szwecyi.

W Paryżu wyłącznie prawie rozwija się działalność najlepszego miniaturzysty flamandzkiego van Blarenberghe'a, słynnego ryżanina Klingstedt'a („Rafaela tabakierek"), Ferdynanda Quaglia, artysty urodzonego we Włoszech, lecz z Hiszpańskiej rodziny, i wielu, wielu innych.

Chodowiecki pracuje w Berlinie, do nas za to zjeżdża Taubert; Kucharski maluje w Paryżu,

my zaś otrzymujemy Norblina i Bennera. Przykłady możnaby mnożyć do nieskończoności.

Szeregi miniaturzystów (i wogóle malarzy) obcych, którzy od Stanisławowskiej doby pracowali w Polsce, nie są bynajmniej wyjątkiem jakimś. Tak się działo wszędzie. Wcale nie wszyscy miniaturzyści angielscy są anglikami, lub francuscy francuzami. Nie pochodzenie tu miało wagę, lecz wspólne otoczenie, lecz wspólna praca w jednem ognisku kultury i sztuki.

*

Z trzech takich ognisk zachodnio-europejskich, w których portret miniaturowy w ciągu trzechwiekowych swych dziejów do najwyższych dochodził rozkwitów, na pierwszem miejscu bez zaprzeczenia postawić należy Londyn. Nigdzie rozwój obchodzącej nas gałęzi sztuki nie przedstawiał takiej, jak w Anglii, ciągłości, takiego wyrazistego w różnych swych epokach charakteru i tak wielkiej liczby pierwszorzędnych artystów*).

---

*) Miniatura tak odpowiadała widocznie smakowi angielskiemu, żądano jej tak ciągle i wiele, że miniaturzyści, aby popytowi zadośćuczynić, pracowali rodzinami i pokoleniami całemi. Fakt ciekawy, iż—jak nigdzie — wszystkie prawie wybitniejsze nazwiska idą tu parami: było dwóch Hilliardów, dwóch Oliverów, dwóch—zda się—Hoskinsów, dwóch Cooperów, dwóch Lensów, dwóch Plimerów, dwóch Smartów, dwóch Engleheartów, dwóch Robertsonów— i nawet dwoje Cosway'ów, Ryszard i jego żona.

Od czasów Henryka VIII aż po drugą połowę XIX wieku trwała bez przerw prawie ta ewolucya, odznaczająca się charakterystycznie stałym i blizkim związkiem z rozwojem wielkiego portretu. Wszystkie przeobrażenia tego ostatniego znajdowały żywe echo w miniaturze portretowej, acz nie naśladowcze i niewolnicze bynajmniej. Owszem, wielcy miniaturzyści ulegali podnietom, ale rozwijali je w swój odrębny sposób, zarówno co do psychologii modela, jak co do właściwości rysowniczych i kolorystycznych.

Cztery kolejne w dziejach tej ewolucyi zaznaczają się okresy.

W pierwszym, obejmującym wiek XVI i początek XVII, miniatury są przeważnie małe i okrągłe (z wyjątkiem nielicznych cało-figuralnych Hilliarda i Oliverów), malowane gwaszem na pergaminie, kartonie, odwrocie kart do gry, lub olejno na drzewie i blasze. Przeważają portrety męskie. Tła są przeważnie jednobarwne, niebieskie lub czerwone.

Jest to doba powolnego wyzwalania się portretu miniaturowego z tradycyj płaskiego, stylizowanego, dekoracyjnego malowania w iluminacyach rękopisowych.

Holbein genialnie odrazu rozwiązał kwestyę dalekiej przyszłości okazał się prekursorem.

Jego portrecik pani Pemberton*), miniatura po dziś malarsko równej niemająca, okazuje, jak przez samą linię i plamę, bez zbytnich cieniowań, bez żadnych *trompe l'oeil,* rzecz modeluje się doskonale i tchnie życiem niewysłownem, a jednocześnie jak wykonane najskrupulatniej, ale podporządkowane należycie szczegóły ornamentacyjne mogą nie przeszkadzać pełni ducha i charakteru w twarzy portretowanego i do niej przedewszystkiem przykuwać uwagę widza. Ale pierwsze zwłaszcza — było poniekąd zawczesne dla tamtych czasów, boć—nawet w malarstwie olejnem — dopiero pod koniec XIX wieku szersze znalazło uznanie i uwzględnienie.

To też Nicholas Hilliard, „aurifaber, sculptor et illuminator serenissimae Reginae Elisabethae", autor jednego z najdawniejszych traktatów o iluminacyi (*Of limning*—rkp. w uniwersytecie edynburskim), który pierwszy wzorował się, jak sam twierdzi, na Holbeinie, stoi od niego nader daleko i do dawniejszych raczej zbliża się iluminatorów. Miniatury jego mają wiele dekoracyjności, ale twarze, na których również unikał cieniowania, płaskie są, maskowate, bez życia,

---

*) W zbiorach J. Pierpont Morgan'a; reprodukcya w N-rze wiosennym „Studio" z r. 1910.

bez charakteru, i stanowią raczej dodatek do przebogatych ornamentacyj stroju i klejnotów, w których oddawaniu autor, złotnik z zawodu, specyalnie celował.

Dążenie do uwydatnienia życia i charakteru spostrzegamy dopiero u jego ucznia Izaaka Olivera, a bardziej jeszcze u syna tegoż, Piotra, stanowiących już poniekąd przejście do okresu następnego. Echa iluminacyj zanikają u nich prawie zupełnie, natomiast uwydatniają się ślady studyów nad malarstwem włoskiem i flamandzkiem. Rysunek jest lepszy, modelacya krzepka, kolory — w stosunku do bladych tonów Hilliarda — bogatsze i żywsze, tła soczystsze, ciemniejsze, pozwalające plastyczniej występować figurom.

W okresie drugim, obejmującym wiek XVII, ustaje wszelka łączność z iluminacyami, natomiast zaznacza się dominująco wpływ wielkich portretów, zwłaszcza van Dycka. Malowanie staje się śmiałe, szerokie, nierozproszone w szczegółikach. Szlachetność w traktowaniu, głębia charakteru, prostota i moc, doskonały rysunek i modelacya, bogata a spokojna gama kolorów — oto cechy wielkich malarzy, jakimi są miniaturzyści tej epoki. Rozmiary miniatury zwiększają się nieco; forma z okrągłej przechodzi w krótki owal

(wyjątkami są kwadraty i sześciokąty); gwasz na pergaminie, welinie i kartonie przeważa jeszcze, zdarzają się również malowidła olejne na drzewie, szyfrze lub metalu, ale zaczynają się też próby stosowania nowych materyałów i technik (kości baraniej i farb przezroczystych na gwaszu—u S. Coopera; gwaszu tylko w akcesoryach, akwareli zaś dla ciała, na kości słoniowej — u B. Lensa; tempery, oraz monochromów jakby sepiowych — u M. Snellinga); zamiast teł jednobarwnych jawią się dalekie perspektywy nieba lub ogrodów, kotary, zasłony; liczba portretów męskich ciągle jeszcze przeważa nad kobiecemi.

Góruje tu bezwzględnie nad wszystkimi, nawet nad własnym wujem i nauczycielem, Johnem Hoskinsem, doskonałym malarzem, który od portretu olejnego przerzucił się do miniatury,—wielki Samuel Cooper, najpierwszy miniaturzysta Anglii, a może i świata całego. Jeżeli Smartowie, Engleheartowie, Cosway'owie mają gdzieindziej odpowiednik w Hallach, Augustinach, Isabey'ach, Daffingerach, Peterach,—S. Cooper stoi w dziejach miniatury sam, niemając równego sobie i dalekiem echem w Fügerze snadź tylko się ozywając.

Miniatura nabiera u niego cech prawie monumentalnych. Moc, potęga, dostojeństwo wiążą

się w niej z przedziwną, iście heroiczną, bezpatosową prostotą i naturalnością. W kilku liniach umie on uwydatnić charakter, nawyknienia, życie i całą najwewnętrzniejszą istotę swych modeli. I to zajmuje go wyłącznie. Uwaga jego skupia się przedewszystkiem na głowach; resztę bardzo często szkicuje zaledwie. Ale też te głowy Cromwellów, Monków, Karolów II, książąt of Monmouth, earl'ów of Loudoun — lepiej odsłaniają ducha całej epoki, aniżeli grube tomy historyi. Twarde, pełne dzikiej energii i namiętności, w swoim rodzaju bohaterskie postacie męskie z owych czasów zamętu pociągają go przedewszystkiem; kobiety maluje rzadziej i mniej chętnie, zawsze również poważne, skupione w sobie, surowe, niekiedy z niepokojącemi jakiemiś na ustach uśmiechami*).

S. Cooper przyćmiewa tak bardzo spółtowarzyszy-miniaturzystów swej epoki, że im poniekąd niesłuszną szkodę czyni. Hoskinsowie bowiem, brat jego własny Aleksander, Dawid des Granges, Wawrzyniec Crosse, Tomasz Flatman, oraz obaj Lensowie, ze wszech miar godni są uwagi.

---

*) Por. reprodukowane w *Studio*, tak różne dwa portreciki: córki Cromwella, oraz Christiany Temple.

Okres III, obejmujący drugą połowę XVIII w. i początek XIX, przewyższa pod względem liczebności miniaturzystów oba poprzednie. Miniatura stała się modą, to też, obok jakichś dziesięciu wybitnych, twórczych artystów były ze dwie lub trzy setki pomniejszych jej dostawców. Nawet jednak pomiędzy tymi pomniejszymi bardzo wielu, jak twierdzi Williamson, ma w sobie coś indywidualnego i charakterystycznego, podczas gdy wszelkie próby wskrzeszenia miniatury w drugiej połowie XIX w. odznaczają się dziwną bezbarwnością, bezcechowością i bezosobistością.

Miniatura ośmnastowieczna pod zupełnie nowe przeszła sztandary. Przedewszystkiem, po teatralnej manierze Piotra Lely i Gotfryda Knellera, która złowrogo odbiła się na ostatnich miniaturzystach poprzedniej epoki (Flatmanie, Dixonie, etc.), nowe w portrecie objawienie przynieśli Gainsborough, Romney, Lawrence i zwłaszcza Reynolds, który na Cosway'a, Englehearta, Oziasa Humphrey wpływ wywarł decydujący.

Powtóre, zgodnie z duchem wieku, zamiast poprzedniej powagi, mocy, dostojeństwa, zapanowały wszechwładnie w miniaturze uczuciowość, liryzm, wdzięk i czar nieuchwytny a wyrafinowany, zarazem wszakże płytkość pewna, bły-

skotliwość i powierzchowność. Portrety kobiece osiągnęły co do liczebności przewagę zupełną.

Nastąpiła wreszcie zasadnicza zmiana technik i materyałów: kość słoniowa i akwarela zwyciężyły doszczętnie dawne gwasze, weliny i kartony.

Najsławniejszem nazwiskiem tego okresu jest Ryszard Cosway, najbardziej ważkiemi artystycznie — Jerzy Engleheart i zwłaszcza John Smart.

Cosway miał za sobą: liryzm cudowny, miękkość niewysłowną, wdzięk kobiecy, pieszczotliwość, gracyę powiewną, subtelność kolorystyczną, mienienie się niby opyłów na skrzydłach motylich; przeciwko sobie: zbytnią skłonność do idealizacyi i upiększania, ztąd monotonię pewną, dalej modelacyę słabą, błędy w proporcyach, w liniach wdzięk często zbyt powierzchowny, niedość wreszcie postawienia, zbudowania w swych portretach. Zwłaszcza męskie jego wizerunki chwiejne są i bez charakteru. Był to urodzony geniusz czy temperament malarski; nie był to wielki artysta. Można bezgranicznie podziwiać liczne z jego miniatur, ale niepodobna się uczyć od niego; świadczą o tem — karykaturalnie wypięknione, cukiernicze, do dzienników mód bezmyślnością swą i szablonem odpowiednie, wizerunki kobiece

obu Plimerów, z których Andrzej był służącym, a potem uczniem Cosway'a. Niezaprzeczony wszakże czar, a przytem pochlebność i pewna „meretricious quality", w miniaturach wielkiego Ryszarda dały mu, zwłaszcza dzięki wesołym i lekkomyślnym paniom z tych sfer dworskich, których słońcem i wyrocznią był książę Regent, tak wielką w epoce swej supremacyę, że jedynie Jerzemu Engleheartowi, skutkiem poparcia króla Jerzego III oraz poważniejszych kół społecznych, udało się przełamać ją poniekąd — i spółżyć.

Miniatury tego założyciela szkockiej szkoły malarskiej, „Scotus Scotorum" przeto zwanego, są daleko krzepsze w wyrazie, przez brak szematycznych idealizacyj daleko bardziej urozmaicone i w rysach i w ekspresyi, doskonałe w rysunku, mocne i prawdziwe w kolorze. Są to pełne prawdy portrety w porównaniu z Coswayowskiemi fantazyami lirycznemi na temat rzeczywistości.

Gdy tak Cosway i Engleheart podzielili się możnowładztwem w dziedzinie miniatury, trzeci największy snadź artysta tej epoki, John Smart, oraz zbliżony doń pod pewnym względem Ozias Humphrey, musieli, nieznajdując odczucia i zrozumienia w kraju, wędrować po Wschodzie i In-

dyach—i dopiero niedawno doczekali się należnego uznania.

„Honest John's faces are still not round enough to my liking“—pisał o Smarcie Cosway do żony. To niezaokrąglanie twarzy, ta uczciwość nawet wobec zbezkształceń, jakie wiek przynosi, były pierwszą cechą wędrowca po Indyach. Drugą stanowiły: znakomite znawstwo anatomii twarzy, głębokie jednocześnie odczuwanie duchowej strony modela i niezwykła potęga charakteryzacyi. Trzecią wreszcie—niesłychane wykończenie, osiągane pędzlem tylko, a upodobniające niektóre zwłaszcza z jego miniatur do najpiękniejszych emalij francuskich. Jeżeli szukać zestawień, to chyba z Augustinem możnaby Smarta zbliżyć.

Wymieniając jeszcze nazwiska zdolnych i cennych artystów: Smarta młodszego, H. Edridge'a, Horacego Hone'a, W. Grimaldiego,—dokończyliśmy przeglądu tej tłumnej i migotliwej epoki.

Czwarty, ostatni okres, reprezentowany w XIX wieku przez A. Robertsona, Will. Rossa, W. Newtona, J. C. D. Englehearta, R. Thorburna, jest—jak wspominaliśmy już—mimo niezaprzeczonych zdolności tych artystów, dobą zatracającego się poczucia właściwej miniatury, zwiększania jej wymiarów, naśladowania efektów portretu olejnego,

zbyt zewnętrznego wreszcie realizmu, który, przy modach coraz śmieszniejszych i ohydniejszych, odbierał miniaturze cały interes piękna i stylu jakiegokolwiek*).

*

Czy to wskutek wyspiarskiego wyosobnienia Anglii, czy dla innych powodów, nad któremi zastanawiać się nie mamy dość miejsca, ten najświetniejszy w całej Europie zachodniej rozwój

---

*) Choć w zarysie najogólniejszym, musieliśmy pilnie przebiedz dzieje miniatury angielskiej, ile że, acz najważniejsza, najmniej u nas jest znaną. Wystawa nasza jednym ledwie pochlubić się może Edridge'm, oraz jednym Grimaldim. Katalog wystawy lwowskiej jednego tylko notuje Smarta starszego (№ 51) i jednego niezdefiniowanego Cromwella (№ 176). Co do książkowych zaś wiadomości, ogólnik o XVIII wyłącznie wieku w Anglii, zaczerpnięty z Properta w *Stu latach* d-ra Mycielskiego i powtórzony w *Przedmowie* p. Świeykowskiego do katalogu miniatur Muz. Nar. w Krakowie,—w żadnym razie nie wystarcza. Pragnącym szczegółowszych wiadomości wskazujemy tu kilka dzieł: J. L. Propert—*History of Miniature Art* (1897); J. J. Forster—*Miniature painters british and foreign* (1898); G. C. Williamson—*The History of Portrait Miniatures* (1904), oraz *Handbook of P. M.* (1897); wreszcie, D. Heath — *Miniatures* (1905). Anglicy w tych opracowaniach prym trzymają absolutny. Najliczniejsze mają miniatur (zwłaszcza swoich) kolekcye (Victoria and Albert Museum, Hertford House, Windsor Castle, Montagu House, Welbeck Abbey — i niezliczone pomniejsze); u nich odbyły się pierwsze wielkie miniatur wystawy (South Kensington 1865; oraz Burlington Fine Art Club 1889); to też, na podstawie tak bogatego materyalu, monumentalne i z pierwszej ręki mogły powstawać studya.

portretu miniaturowego nie wywarł żadnego decydującego wpływu na kontynencie.

Dlatego w pamięci ludzkiej żywiej zapisało się drugie ognisko naszej sztuki, Paryż, mimo iż rozkwit jej tutaj do znacznie późniejszych odnosi się czasów i nie może bynajmniej wykazać podobnych angielskim wielkich tradycyj ciągłości i konsekwencyi od XVI wieku po XIX.

We Francyi, tej dzięki Fouquet'owi i Clouet'om praojczyźnie właściwej samodzielnego portretu miniaturowego, wszystko szło później jakby podrywami, paroksyzmami, po których następowały jałowe, martwe przerwy, albo też doby nawrotu w tył, ku przezwyciężonym już, zdawałoby się, i porzuconym ostatecznie tradycyom drobiazgowej, częstokroć nawet nader świetnej i bogatej, ale bezdusznej dekoracyjności.

W Anglii już w XVII wieku miniatura portretowa wyzwoliła się z niej ostatecznie, przechodząc pod sztandar wielkiego portretu. We Francyi aż do połowy XVIII wieku, nawet Petitot nie oddziałał, jakby spodziewać się należało, nawet świetna sztuka portretowa Mignard'ów, a później nieco Rigaud'ów i Largillière'ów nie znalazła w miniaturze wyraźniejszego echa. Coś doktrynalnego, dogmatycznego hamuje każdy żywszy w niej rozpęd; wirtuozya pointilistyczna

oddająca z niesłychaną precyzyą i staraniem każdy szczególik, każdy drobiazg, ale pozbawiona wszelkiej oryginalności i zapominająca zupełnie o duszy, panuje wszechwładnie.

Nawet przybycie do Paryża w r. 1720 i rozgłos trymfalny wenecyanki Rosalby Carriera nie zdołały zmienić bezpośrednio stanu rzeczy. Jej pojęcie portretu miniaturowego, jej specyalna, nowa technika, znacznie później wpływ wywierać zaczęły.

Dopiero pod koniec panowania Ludwika XV i za Ludwika XVI, portret miniaturowy wstępuje we Francyi w rzeczywisty okres świetności, a to zarówno pod wpływem wielkich malarzy, Boucher'a, Nattier'a i Fragonard'a, którzy ubocznie sami drobnym wizerunkiem się zajmowali, jak specyalnie za przewodem znakomitego szweda, Piotra Adolfa Halla, który podjąwszy wielką tradycyę Petitot'a, zdecydowanie, rewolucyjne przeciwstawił się Massé'owskiej, władczej grupie pointilistów.

Hall był zarazem i niezwykłym temperamentem artystycznym i mistrzem skończonym. Odrzucił on zasadniczo pedantyczną metodę punktowania, ograniczył użycie gwaszu impastowanego, wprowadził technikę wyłącznie prawie akwarelową. Z drugiej strony, zniósł nadmiar

szczegółów, skupił całą uwagę na twarzy portretowanego, starał się uwydatnić na niej całą jego duszę, sięgając pod powłokę wszystkich sztuczności, wszystkich *préciosités*, i dążąc do wydobycia na jaw szczerej, bezpretensyonalnej naturalności. Subtelność jego spostrzeżeń w tym kierunku jest podziwu godna, pewność i precyzya rysunku niesłychana, modelacya — krzepka acz delikatna, kolory — miękkie i harmonijne, lecz nigdy mdłe. Swoboda w wykonaniu i żywość w wyrazie—oto cechy charakteryzujące przedewszystkiem miniaturę Halla. Żadnej ciasnej i specyalnej maniery nie miał—i dlatego szkoły nie stworzył, lecz ożywczo oddziałał na cały ruch w dziedzinie miniatury portretowej. Był to „le grand maître“ XVIII w. we Francyi.

Obok niego, z całej plejady miniaturzystów, popieranych i pobudzanych przez specyalne zamiłowanie Maryi Antoniny do tej gałęzi sztuki, godni są przed innymi wymienienia: zdecydowany faworyt króla Ludwik Sicardi, A. Vestier, J. L. Mosnier, J. Boze, Fr. Dumont, wreszcie uczeń Sicardiego L. L. Périn. Tu wspomnieć też należy doskonałe miniatury naszego Al. Kucharskiego.

Rozgłos najwyższy i wpływ kategoryczny osiągnął miniaturowy portret francuski po wiel-

kiej rewolucyi, dzięki dwóm znakomitym lotaryńczykom. Jeżeli wyłączyć grupę Daffingerowską w pierwszej połowie XIX wieku, powiada nie bez pewnej słuszności E. Lemberger, to wszystkich miniaturzystów kontynentu między 1780 a 1830 będziemy mogli podzielić na dwie wielkie falangi: szkołę Augustin'a i szkołę Isabey'a.

Zasadniczo różne typy reprezentują ci dwaj najgłośniejsi przedstawiciele miniatury francuskiej, a stosunek ich wzajemny jest dziwnie blizką paralelą stosunku Smart'a i Cosway'a po drugiej stronie kanału la Manche.

Isabey ma więcej lekkości i dowcipu, Cosway więcej słodyczy i uroku, ale obaj tworzą intuicyjnie, z pełni fantazyi, ulegając wyłącznie chwilowym swym natchnieniom i wrażeniom.

Z drugiej strony, Smart ostrzejszą ma snadź percepcyę rysów i wnętrza człowieczego, Augustin za to większą moc wyrazu i świetniejszy koloryt, ale obu brak bezpośredniej, bezwiednej inspiracyi, obaj przez świadomą, uczciwą, wytrwałą, nie zadowalającą się czemkolwiek, niezłomnie pewną pracę artystyczną, dochodzą do głębszych nieraz, niż tamci dwaj, acz nie tak błyskotliwych urzeczywistnień. U Smarta— Williamson opowiada o nieco kwakierskiej metodzie roboty; Augustin w rysunkach przygoto-

wawczych jest nieraz niezręczny, w szkicach mierny, w pierwszym rysunku na kości słoniowej dość niepewny. Badając wszakże miniatury skończone jednego i drugiego, niepodobna znaleźć najmniejszego błędu, ani w rysunku, ani w walorach.

Augustin był samoukiem zupełnym. Całą swą przedziwną świadomość artystyczną, całą oryginalność i śmiałość swej techniki, całą niezwykłą moc i wyrazistość swych głów—wyrobił sobie sam, bez niczyjej pomocy. Z dumą też i nie bez słuszności nazywał sam siebie „élève de la nature et de la méditation“. W 1820 r. próbował osiedlić się w Londynie, ale, podobnie jak Smart, nie znalazł tam powodzenia śród coswayowsko-plimerowskiego nastroju. Dziś Williamson nazywa go „jednym z najszlachetniejszych (noblest) miniaturzystów Francyi“.

Najrozgłośniejszym, najpłodniejszym i... najszczęśliwszym był niezaprzeczenie Isabey. Wprowadzona przezeń do miniatury nowa technika czysto akwarelowa, z zupełnem usunięciem farb kryjących, obiegła Europę całą. Cały świat elegancki chciał odtąd tylko portretów „à la manière d'Isabey“. Sam on jednak nie zadowalał się tym jednym sposobem. Był to artysta nietylko wielkiego talentu, lecz i rzadkiej energii

i pracy. Czegóż nie robił? Miniatury na kości i na papierze, akwarele, pastele, monochromy sepiowe, rysunki ołówkiem czarnym i białym, rysunki do sztychów, dekoracye teatralne nawet — a wszystko z jednaką werwą, siłą i lekkością.

Lat 60 przeszło pracował, portretując wszystkie wybitniejsze osoby Francyi i nawet zagranicy. Był miniaturzystą Maryi Antoniny, Napoleona, Ludwika XVIII, Karola X, Ludwika Filipa, Napoleona III, i u wszystkich cieszył się uznaniem, od wszystkich spotykały go zaszczyty i odznaczenia. Z dzieł jego złożyłaby się wyczerpująca galerya typów całej tej długiej epoki.

Rysownikiem był—z urodzenia i z krzepkich studyów u Dawida—niesłychanym, żadnych trudności nieznającym. Ręka była posłuszna każdemu najśmielszemu drgnieniu fantazyi i dawała mu wyraz pewny, żywy, mocy i wdzięku, dowcipu i lekkości pełny.

Portrecistą był może niezawsze dogłębnym. Zwłaszcza w wizerunkach męskich niezawsze umiał się wyzwolić z jakichś empire'owych póz teatralnych. Zato portrety kobiece są bez wyjątku prawie ostatnim wyrazem niewysłowionego czaru i wdzięku. Podczas pobytu w Wiedniu za kongresu, stworzył nowy typ

specyalny miniatury kobiecej: w owiei zasłon i woalów leciuchnych, falujących, zda się, na kości słoniowej, — i wszystkie damy austryackie i francuskie szalały za temi, coś przedziwnie wizyjnego mającemi w sobie podobiznami.

Z talentem portrecisty łączyła się u niego niemniejsza zdolność kompozytorska. Nie było większego odeń mistrza w ciężkiej kwestyi upozowywania portretowanych i w operowaniu draperyami, fałdami, zawojami.

Z barw stosował najczęściej delikatne półtony, w których przeważały leciuchne różaności i lila odcienie. W kolorach zachowywał niewysłowną przezroczość, pozwalając grać między niemi i z poza nich tonom samego materyału: kości słoniowej czy papieru. Nie przeżył się — do samej śmierci.

Uczniów mieli Augustin i zwłaszcza Isabey niepoliczoność, całe dalsze wychowali miniaturzystów pokolenie. Wychowańcy Augustina (Lagrenée, pani Davin, Karolina Sattler i inni) raczej starali się naśladować — niekiedy do niepoznania—swego mistrza. Odrębną drogą poszła pani Mirbel, o której wspomnimy jeszcze za chwilę. Z uczniów Isabey'a, niekiedy prawie równych mu wiekiem, którzy, w przeciwieństwie do pupilów Augustina, unikając naśladownictwa, dróg

własnych szukali, godni są uwagi: L. F. d'Aubry, H. Benner (który lat parę pracował w Warszawie), E. Girard, N. Jacques, Mansion, J. B. Singry. Piękne miniatury niektórych były na wystawie warszawskiej. Z rówieśników i poniekąd rywali obu mistrzów przytoczyć jeszcze należy: Jana Guérin (podawanego przez niektórych za ucznia Isabey'a) oraz Daniela Saint (ucznia Aubry'ego). Obaj oni, wraz z Aubry'm, Mansion'em i panią Mirbel, odznaczają się mocą, soczystością i szerokością malowania. U nich wszystkich daje się również zauważyć zwrot ku „wielkiej miniaturze".

Z późniejszych jeszcze—warto wymienić: panią Herbelin, de Pommayrac'a, Camino.

Reprezentantką dzisiejszych prób wskrzeszenia portretu miniaturowego we Francyi jest pani Debillemont-Chardon*).

*

Trzeciem ogniskiem, w którem rozwój portretu miniaturowego odrębną wytworzył szkołę

*) Francuskie zbiory miniatur nie dorównywają angielskim ani liczbą, ani bogactwem. Uboższa też jest i literatura odnośna. Reprezentuje ją właściwie sam tylko H. Bouchot, którego prace (*Le portrait miniature en France* 1893, oraz *La miniature française 1750—1825*, Paris 1907) są nader sumienne i szczegółowe.

i cały szereg pierwszorzędnych wydał artystów,—był Wiedeń końca XVIII i pierwszej połowy XIX w.

Tradycyj dawnych i długich tam nie było. Zarodki naszej gałęzi sztuki przybyły właściwie z zewnątrz, ale natrafiły na pobudliwą atmosferę—z jednej strony, dumnych starożytnych, wysoce kulturalnych i jakby nieco przeżytych rodów arystokratycznych, z drugiej zaś, dobrodusznie wesołych, radości życia pełnych, zmysłowo sentymentalnych, szerszych warstw społeczeństwa. Wpływ tej atmosfery był tak silny, że ze ścierających się różnych napływów obcych wydobył w krótkim czasie wykwit bujny o zupełnie swoistym charakterze lokalnym.

Od r. 1726 działa w Wiedniu przedstawiciel pointilistycznej dekoracyjności, Marcin van Meytens (szwed); od 1730 przebywa tamże czas dłuższy Rosalba Carriera.

Pod wpływem tej ostatniej zjawia się prekursorska postać Alphen'a—a wnet potem powstaje wysoka, niosąca w sobie inne jeszcze pierwiastki, indywidualność H. F. Fügera. Przybysz był to również obcy (z Heilbronn), uczeń wychowanego w Meytensowskiej doktrynie miniatury Oesera, zwolennik zdecydowany Winckelmana i nawrotu ku starożytności. Młodzieńcze

jego miniatury (aż po r. 1770) niewolniczo w meytensowskich, dekoracyjnych tkwią tradycyach. Potem następuje wielkie uduchowienie, dekoracyjność na dalsze odchodzi plany, ogniskowym punktem miniatury staje się charakter, dusza portretowanego, technika wydobywa się z punkciarskiej drobiazgowości, nabiera szerokości, mocy, rozmachu.

Laban i Leisching przypuszczają, że jest to owoc wpływu miniaturzystów angielskich. Lemberger gwałtownie temu zaprzecza, twierdząc, że angielski wiek XVIII nic Fügerowi dać nie mógł. Gdyby nawet tak. Ale XVII-ty? Toć Füger mógł u Keitha, posła angielskiego w Dreznie, poznać i studyować nawet coś z epoki Cooperowskiej? Jakkolwiek było, faktem jest u Fügera, wobec jego szkolnych tradycyj zupełnie niespodziewanym, dziwnie szeroki styl, poczucie naturalnego, bez wszelkiej teatralności, dostojeństwa, jakaś wielka heroiczna prostota, jakaś szlachetność niewymuszona, jakieś ogromne wyczucie historyi w poszczególnych postaciach—co wszystko mimowoli jedno tylko: z wielkim Samuelem, nasuwa porównanie.

Jak Cooper wczuł się do głębi w swych Cromwellów, Monków, Stuartów, tak ten syn pastora z Heilbronn — i to jest dowód ochłania-

jącej atmosfery Wiednia, o której mówiliśmy powyżej—pochwycił i oddał ton schyłkowej kultury prastarych rodów feudalnych.

Jednako głębokie i przejmujące są jego portrety męskie i kobiece; dla pierwszych ma zawsze moc przedziwną, wyrazistą lub dyskretnie skupioną, dla drugich—jakiś wdzięk pogodnej, zadumanej jesieni, jakieś blade, wytworne, interesujące karnacye. W kolorycie jego wizerunków, zwłaszcza kobiecych, jest coś z delikatnych, subtelnie tęczujących szarości angielskiego ulubieńca XVIII wieku—i to może było powodem, że Fügera — płytko zresztą — wiedeńskim nazwano Cosway'em.

Mimo pierwszorzędnej wielkości swej w dziedzinie portretu miniaturowego, mimo dyrektorstwa w wiedeńskiej Akademii Sztuki i wynikających ztąd ciągłych, bliskich stosunków z następnemi artystów pokoleniami,—Füger nie stworzył szkoły. Był dla Wiednia zbyt arystokratycznie chłodny, niedość pulsujący, niedość zmysłowy, niedość młodzieńczo radosny i beztroski, zbyt marzeniem czy myślami obciążony.

Czego potrzebowała nietyle skomplikowana, ile specyficzna dusza wiedeńska, mógł dać tylko urodzony wiedeńczyk.

Takim był Maurycy Michał Daffinger, uczeń Fügera, ale raczej biegnący, zwłaszcza co do kolorytu, w ślady Lawrence'a, którego obrazy i portrety podczas kongresu entuzyastycznie podziwiał. Jego miniatury młodych kobiet (w starszych i męskich był przeważnie dość zdawkowy) to poematy upojenia wiosennem, dziewczęcem, niekiedy figlarnie, niekiedy sentymentalnie wabiącem i niewinnie oddającem się pięknem cielesnem. Nie same twarze i głowy go obchodzą, równorzędne prawie znaczenie mają zachwycające szyje, ramiona, piersi, wynurzające się lotosem różanym z obsłon batystu, tiulu, gaz i koronek, i cała przepiękna, sarnia wiedeńskich dziewcząt budowa. Czar dziwny specyalnej jakiejś, nie brutalnej, nie namiętnej, ale pogodnej, ufnej, weselnej zmysłowości tchnie z tych wizerunków, pełnych temperamentu i rozkochania w modelu, a porywających niewysłowną soczystością, głębią i blaskiem barw, w rozkoszne powiązanych akordy.

Obok eterycznej lekkości Isabey'a, obok marzącego sentymentu Cosway'a, trzeci to, odrębny, różny ton, konkretniejszy jakiś, realniejszy, więcej krwi mający w sobie. Zapewnia on wiedeńskiej szkole w europejskich dziejach portretu miniaturowego miejsce osobne—i świetne.

Wiedeńskiej szkole, mówimy, bo nietylko publiczność szalała za pięknościami Daffingera, ale i młodzi miniaturzyści hurmą poszli za tem duszy wiedeńskiej objawieniem. Do najzdolniejszych i najbliżej Daffingera stojących należą: Emanuel Peter i Karol von Saar. U braci Theerów natomiast, obok kapitalnego rysunku i przedziwnych wynalazków w kolorycie, daje się zauważyć pewna szablonowość, pewna maniera, pewne zbezdusznienie w portretach. Piękne ciało zostało, ale owa Daffingerowska „dusza wiedeńska“ ulotniła się bez śladu. Zresztą, widzimy u nich i zwrot ku nadmiernie wielkiej miniaturze, co—jak widzieliśmy już—zawsze jest zapowiedzią jej upadku. Charakterystyczna—przypomnimy tu nadto — że miniatury całej Daffingerowskiej szkoły, poczynając od niego samego, są przeważnie prostokątne, niekiedy zaś jeno owalne lub okrągłe, jak u Fügera.

Z innych miniaturzystów wiedeńskich, współczesnych Daffingerowi, oraz późniejszych, którzy wszakże do jego uczniów się nie liczą, godni są uwagi: Agricola, Ender, Guérard, Lieder, Vieth, Waldmüller, Kriehuber (który dłuższy czas bawił w Sławucie), Anreiter, Suchy, Schwager, oraz świetny emalier Bodemer.

Są pomiędzy nimi i wiedeńczycy, i obcy

przybysze, ci ostatni wszakże zasymilowali się prawie wszyscy do gruntu, ulegając kapuańsko-ochłaniającej atmosferze naddunajskiej stolicy.

Śladów wpływu szkoły wiedeńskiej możnaby się doszukać tu i owdzie w miniaturze europejskiej XIX w.; poniekąd ozwał się on i u nas, z łatwych do zrozumienia powodów. Stolica Wiedeń ciążyła nad Krakowem i Lwowem — i udarowywała je swemi upodobaniami*).

*

Poza temi trzema wielkiemi ogniskami, które w dziedzinie portretu miniaturowego wytwarzały kolejność szkół, oraz wyrazistość odrębnych typów, i oddziaływały w mniejszym lub większym stopniu na bliższych i dalszych sąsiadów, — całe szeregi poszczególnych, bądź swojskich, bądź przyjezdnych z obczyzny artystów, niejednokrotnie pierwszorzędnych zdolności, pracowały po różnych krajach, przy dworach monarszych i wielkopańskich, lub w wielkich miastach samorządnych, bądź przenosząc się co jakiś czas z miej-

*) Dzieje miniatury w Austryi opracował Edw. Leisching w pięknej książce: *Die Bildnisminiatur in Osterreich von 1750—1850* (Wien, 1907). Doskonałą monografię o Fügerze napisał F. Laban (Berlin, 1905).

sca na miejsce, bądź też dłużej pozostając we własnej czy przybranej ojczyźnie.

Nie możemy w drobnej notatce naszej nawet pobieżnie niemi się zajmować, nawet nazwisk, choćby ważniejszych, chronologicznie lub systematycznie wyliczać.

Czytelnik, który zapragnie czegoś się dowiedzieć czy o genewskiej rodzinie Arlaud'ów, czy o drezdeńskich Dinglingerach i Thienpondtach, czy o szwedach Gilbergu i Sparrgrenie, czy o duńskim Jensie Juelu, czy o „petersburskim Fügerze“ Augustynie Ritt, czy o hamburskich luminarzach Baltazarze Dennerze albo Henryku Jakóbie Aldenrath, — uciec się już musi na własną rękę do tego lub owego słownika artystów i do opracowań specyalnych, w których różne kraje i miejscowości swój osobno inwentarzowały dorobek.

Tu zaś poświęcić wypada przedewszystkiem nieco uwagi takiemuż dorobkowi kraju własnego.

III.

Dwie jednoczesne wystawy miniatur: lwowska i warszawska, stanowią pierwszą próbę bliższego, dokładniejszego rozejrzenia się w dziejach tej gałęzi sztuki w Polsce.

Jesteśmy bardzo ubodzy co do wszelkiego

rodzaju muzeów i zbiorów publicznych, nie mamy zaś ich poprostu, jeśli chodzi o taką specyalność, jak np. portrety miniaturowe. Nawet Muzeum Narodowe w Krakowie skąpą bardzo posiada ich kolekcyę, i to stosunkowo od niedawna, katalog zaś jej (ułożony przez p. E. Świeykowskiego) istnieje dopiero od roku 1902.

W braku zbiorów publicznych, nieodzowna uciekać się do prywatnych, i z nich kompletować wystawy choćby czasowe. Jak bardzo te — o ile są planowo i z wytyczonemi z góry zamierzeniami przygotowywane — przyczyniają się do rozszerzenia znajomości przedmiotu, świadczy najlepiej „wystawa sztuki polskiej od roku 1764—1886“, urządzona we Lwowie r. 1894 i upamiętniona katalogiem prof. Bołoza-Antoniewicza, który stał się podstawą wszystkich późniejszych badań i wniosków.

Mniej ładu było na wystawie retrospektywnej, urządzonej śladem Lwowa w Warszawie r. 1898, i mniej też pożytku (albo przynajmniej trudniejszy do osiągnięcia) z będących jej owocem „Krótkich wzmianek o nieżyjących malarzach polskich“ oraz z nieporządnego w układzie „Albumu sztuki polskiej“. I ta ekspozycya wszakże, pod względem wydobycia wielu rzeczy na

jaw i pod względem zinwentarzowania jakiego takiego, ogromne miała znaczenie.

Na obu wystawach reprezentowana była i miniatura portretowa, ale raczej ubocznie, przypadkowo, mało kompletnie—i nadaremnie poniekąd. W salach wystawowych głuszyły ją i zasłaniały zmęczonym oczom widza setki wielkich płócien, które czemś ważniejszem z racyi wielkości swojej się wydawały; w katalogach zaś, niewydzielona w dział osobny, niepowiązana swoim własnym rozwojem, ginęła również w stłoczeniu nazwisk i nie uwydatniała się należycie.

Ztąd i ubóstwo dotychczasowej naszej literatury przedmiotu. Z pewnem amatorstwem i rozsmakowaniem się mimowolnem, ale—z kolei faktów—dodatkowo, pobłażliwie raczej i niewyczerpująco mówi o portrecie miniaturowym dr. Jerzy Mycielski w „Stu latach malarstwa w Polsce“; zbyt pobieżnie—E. Świeykowski w przedmowie do swego specyalnego już katalogu. W obu pracach nie zużytkowano nawet wszystkich wskazówek i materyałów, jakie — co do danej kwestyi—można było znaleźć w dawniejszych książkach Podczaszyńskiego, Rastawieckiego, Sobieszczańskiego i Łuszczkiewicza.

Nie wyczerpały ich zresztą i obecne miniatur wystawy, niedość może planowe, niedość na

celowych oparte poszukiwaniach, zbytnio polegające na trafowej dobrej woli wystawców — i zresztą niepoświęcone wyłącznie miniaturom polskim lub w Polsce wykonanym. Wielu miniaturzystów naszych, o których ztąd czy zowąd pozytywne mamy dane, brak na nich zupełnie, najwybitniejsze zaś nawet postacie niedość obficie w stosunku do ogólnej liczby ich prac i niedość charakteryzująco są reprezentowane. Za to wszakże i jedna i druga ujawniają znowu niektórych, bezwzględnie dotąd nieznanych pracowników w dziedzinie portretu miniaturowego, wcale niekiedy poważnych i wartościowych.

Na konkluzye stanowcze, na oceny kategoryczne, trudno się jeszcze ważyć na ich podstawie. Raczej z całą ostrożnością i z wszelkiemi zastrzeżeniami w tym kierunku zapuszczać się wolno. Raczej pewne zestawienia, konfrontacye i grupowania rozpierzchłych materyałów korzystnemi dla przyszłych badań być mogą.

⁂

Przedewszystkiem słów parę co do związku genetycznego oddzielnych portretów miniaturowych z iluminacyami w rękopisach. Widzieliśmy, że i na Zachodzie geneza to była raczej luźna. Drobny wizerunek rozmiarami i nazwiskiem

jeno wiązał się z kodeksami miniaturowanemi, albo, jak chce Williamson, z traktatami, dyplomami, dokumentami, na których umieszczano podobizny monarchów czy dostojników. Że rozwój jego, od pierwszych chwil zaraz, przechodził pod wpływ malarstwa świeckiego i wielkiego portretu, świadczy, między innemi, znaczniejsza właśnie w owych najdawniejszych dobach liczba miniatur olejnych na drzewie, tekturze lub metalu.

U nas o tym przez etymologię słowa narzuconym związku nie może być żadnej mowy. Mimo wspanialych kodeksów iluminowanych, Bemowskich czy innych, mimo podobizny Gianottiego „prepozyta stradomskiego“, zdobiącej 16-kartkowy dyplom łaciński*), nie znajdujemy śladu oddzielnych miniatur portretowych ani w szkołach klasztornych, ani u miejscowych malarzy cechowych.

Powstały one—i tu nie różnimy się od Europy zachodniej — dzięki sprowadzanym z zagranicy przez monarchów i możnowładców malarzom nadwornym, przeważnie nic z iluminacyą niemającym wspólnego.

---

*) Em. Świeykowski—Miniatury Muz. Nar., № 4 (str. 28).

Jedynie najdawniejsza znana u nas miniatura samoistna (wizerunek królowej Bony, należący do Muz. Czart. w Krakowie) była, zda się, dziełem malarza, lecz zarazem i przedewszystkiem iluminatora*).

Później, w dobie wielkiego ożywienia artystycznego za Zygmunta III, czy to okazany po raz pierwszy w należytem świetle na lwowskiej wystawie miniatur Marcin Kober**), czy Augustyn John, o którym Rastawiecki opowiada, że „malował miniaturowo Zygmunta III i całą jego rodzinę“ (I, 210), nic już z iluminatorstwem nie mają wspólnego. Portret Kobera jest olejny na blasze miedzianej. Olejne również są, niezdeterminowane co do autora w katalogu warsz. wyst. miniatur, drobne portreciki: Władysława IV na miedzi (207) i Maryi Ludwiki na szyldkrecie (209), oraz w katalogu wystawy lwowskiej miniatura Jana Kazimierza na mosiądzu (4).Gdań-

---

*) Mamy na myśli Juliusza Clovio. On jeden—według Vasari'ego—malował we Włoszech w owych czasach oddzielne portreciki drobnych rozmiarów. Przechował się też ślad jego bytności w Polsce, acz wątły (Ciampi, Notizie etc. 1833), lecz prawdopodobny. Przybyć do Krakowa mógł właśnie z Boną. Por. Rast., III, 165.

**) Rast. (I, 224) przypuszczał jeszcze, że „może to był tylko malarz ścienny i pokojowy“.

szczanin znowu, D. Loggan, który w drugiej połowie XVII w. przeniósł się do Anglii i przez nią został do swoich miniaturzystów policzony, oddawał się wyłącznie prawie ołówkowym portretom miniaturowym (plumbago work).

U nas, zresztą, nawet w pierwszej połowie XVIII w. nie było właściwie specyalistów-fachowców, zajmujących się wyłącznie miniaturami. Malowali je ubocznie, dodatkowo, twórcy wielkich portretów i obrazów, albo też jubilerzy i emalierzy.

Do pierwszych należał ów długo w Warszawie zamieszkały Jan Samuel Mock, „naczelny malarz“ dworu Augusta II, a na zasadzie dyplomu Augusta III „pierwszy malarz w Koronie i W. X. Litewskiem“ (Rast. II, 49 i III, 333), którego krzepki, szeroko traktowany autoportret miniaturowy wystawił na naszej ekspozycyi (136) pan Eug. Sochanek; do drugich—taki np. Prieur, szwagier Petitot'a, o którym Williamson opowiada, że w połowie XVIII wieku pracował (find his work) także w Polsce.

Z artystów polskich malujących miniatury nie mamy aż do połowy XVIII wieku wielu do wymienienia. Czy nie wyszła jaka z pod pędzla Eleutera (Semiginowskiego), który tyle razy Jana III portretował, niema śladu żadnego. Na-

tomiast, co do dwóch królewskich amatorów sztuk pięknych istniały poważne wskazówki, że i miniatury tykać mogli.

Mamy na myśli przedewszystkiem Zygmunta III, który z umiłowaniem oddawał się malarstwu, rzeźbie, złotnictwu i grawerstwu. Wzmianki w słowniku Rastawieckiego (III, 95—101), iż własne wizerunki ze złota wyrabiał lub na drogich kamieniach wyrzynal, wskazują na skłonność do dzieł drobnego rozmiaru i każą wnioskować, iż, skoro i olejno, i innemi zapewne technikami, malował, nie pominął niewątpliwie drobnego portretu.

Drugim był król Stanisław Leszczyński. O jego pięknych pastelach opowiada Nagler, o obrazach olejnych Rastawiecki (II, 216). Jeden z tych ostatnich, portret A. Ossolińskiego, ze zbiorów Ludwika Górskiego, notuje katalog warsz. wystawy retrospektywnej z r. 1898 (№ 1). Ale pod № 509 tegoż katalogu i również pod nazwiskiem króla znajdujemy, ze zbiorów hr. Łubieńskiego, tenże wizerunek w miniaturze (4×5 cm.). Na czem oparto pewność, że nie była to kopia, dokonana przez kogoś innego z olejnego portretu królewskiego, niema wzmianki.

Obok powyższych dwóch amatorów koronowanych, wspomnieć jeszcze należy o legendarnym nieco miniaturzyście z połowy XVIII w.,

hr. Czapskim, general-majorze wojsk polskich, przytaczanym i przez Naglera i przez Lembergera w jego słowniku miniaturzystów, a o którym Rastawiecki (I, 99—100) wyraża przypuszczenie, że był to Antoni, podkomorzy chełmiński. Biegły był pono bardzo w swej sztuce, miał powodzenie w Anglii, gromadził, osiedliwszy się później w Gdańsku, znaczne zbiory naukowe i artystyczne (między innemi, kolekcyę miniatur), zmarł pod koniec XVIII wieku. Żadna z miniatur jego nie ujawniła się dotąd. I Rastawiecki zda się, żadnej nie widział.

*

Właściwy, nie dorywczy, lecz ciągły, rozwój i sztuki w ogóle, i miniatury w szczególności, rozpoczyna się w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku.

Jeszcze za Augusta III zamieszkuje w Warszawie w Zamku Królewskim, czy w jego pobliżu (przy ul. Jezuickiej), znakomity pastelista Ludwik Marteau. Jeszcze za Augusta III przybywa do Warszawy po raz pierwszy Marcello Bacciarelli z żoną Fryderyką, wziętą już miniaturzystką drezdeńską, która w r. 1759 otrzymuje od króla patent malarki nadwornej. Za Augusta może również—jak słusznie przypuszcza dr. My-

cielski — osiada w Warszawie specyalnie miniaturze oddany Karol Bechon.

Ale dopiero po wstąpieniu na tron Stanisława Augusta medycejskie jakieś zapanowuje w kraju ożywienie artystyczne. Król interesuje się wszystkiemi gałęziami sztuki, gromadzi zbiory i galerye, sprowadza i rozmieszcza przy swym dworze zdolnych artystów obcych, popiera zakładane przez nich szkoły, liczy się z ich zaleceniami co do młodych, zdolniejszych uczniów, wysyła tychże na studya za granicę, baczy pilnie na każdą zdolność swojską, na każdy objaw wybitniejszy, odznacza je i nagradza.

Robi mu się niekiedy zarzuty, że nie sprowadził do kraju Chodowieckiego, że dał ekspatryować się poniekąd Kucharskiemu. Czy nie należałoby atoli brać pod uwagę zbyt kapryśnych częstokroć usposobień artystów-plastyków, z któremi, mimo najlepszej woli, niepodobna nieraz dać sobie rady? Cóż zresztą znaczą zarzuty poszczególne wobec niezaprzeczonego faktu, że położył on fundamenta pod cały przyszły rozwój sztuki w kraju, że, cofając się w tył od dzisiejszych świetnych plejad, dojdziemy nieprzerwanym ciągiem do owych skromnych niby szkół i pracowni Bacciarellego czy Norblina,

które całej ewolucyi, całem zatem dzisiejszości pierwszem życiodajnem były źródłem?

Przykład królewski podzialał nadto naokoło, rozbudził poczucie potrzeby i znaczenia sztuki. Przy dworach wielkopańskich (w Puławach, Białej, Nieświeżu etc.) formuje się galerye, sprasza artystów, zaprowadza w szkołach naukę rysunków.

Nie dziw, że w takiej atmosferze i miniatura, umiłowana i modna właśnie w owej epoce na całym Zachodzie, bujnie się u nas także rozwinęła.

Zapał był wówczas tak wielki do tego drobnego wizerunku, że nietylko specyaliści nie mogli nastarczyć żądaniom, ale zajmowali się nim ubocznie i portreciści w wielkich rozmiarach, i malarze innym zasadniczo oddani zamierzeniom. Że przypomnimy choćby tylko Fragonarda, Nattier'a, Fügera. Przykład mamy i na naszej wystawie w miniaturze Jana Perronneau, oznaczonej № 452, która jest powtórzeniem w drobnych rozmiarach przez samego artystę wielkiego portretu, noszącego nazwę „l'homme à la rose“.

Nieinaczej było i u nas. Malowali miniatury i Bacciarelli, i Grassi, i Lampi (ojciec), i Norblin, i nawet Fr. Smuglewicz.

Tego ostatniego portrecik króla Stanisława

Leszczyńskiego (5×6 cm.), może kopię miniaturową z jakiegoś wielkiego portretu, notuje katalog warsz. wystawy retrosp. (506) ze zbiorów ks. Maryi Radziwiłłowej.

Co do Bacciarellego, zdaje się nic o drobnych jego wizerunkach nie wiedzieć Rastawiecki. Natomiast Lemberger wylicza go z całą stanowczością w swym słowniku miniaturzystów, wskazując nadto odnoszące się do niego str. 163 i 181 w wydawnictwie „Bildnisminiatur in Deutschland von 1550—1850“ (München 1909). Katalog. warsz. wyst. retrosp. z r. 1898 notuje, z dość wiarogodnych zbiorów L. Wrotnowskiego, trzy portreciki Bacciarellowskie: (457) Chojeckiego, posła na sejm czteroletni, który snadź jest identycznym z niezdeterminowaną w katalogu niniejszej wystawy miniaturą № 351 ze zbiorów Ksaw. hr. Branickiego; (458) Poniatowskiego, ojca króla; oraz (468) króla Stanisława Augusta w apoteozie. Katalog wystawy obecnej przypisuje Bacciarellemu (27a) portret króla w płaszczu gronostajowym, powodując się — z wielkiem prawdopodobieństwem—śmiałością dotknięć, szerokością malowania, oraz charakterystycznemi cechami kolorytu. Wystawa lwowska podaje jako przypisywany Bacciarellemu portret Worcellowej z Podoskich (154).

Z miniatur Grassiego, Lemberger wskazuje aż pięć w „Bildnismin in Deutschl.“ (na str. 164, 185, 186, 188, 348); Rastawiecki wymienia dwie tylko: ks. Adama Czartoryskiego i Tad. hr. Matuszewicza (I, 186); wystawy retrospektywne lwowska i warszawska, oraz obecna lwowska wyst. min., nie notują ani jednej; na naszej wreszcie ekspozycyi spotykamy dwie, i to bardzo charakterystyczne: portret damy z lirą (40d), oraz jak gdyby wzorowaną na Cosway'owskim „earl'u of Carlisle“ podobiznę Stan. hr. Zamoyskiego (40e):

O miniaturach Lampiego (ojca) niema wzmianki w żadnem z polskich wydawnictw; Lemberger wymienia go w swym słowniku, ale nie wskazuje żadnej zeń reprodukcyi; dopiero poświęcony miniaturom numer angielskiego „Studio“ z r. 1910 podał odtworzenie przepysznego, dziwnie spokojnego a krzepkiego autoportreciku artysty ze zbiorów d-ra Figdora w Wiedniu.

Dwa portreciki miniaturowe Norblina posiadała prawnuczka artysty, p. Marya Regina Kleitz. Podał ich reprodukcye po raz pierwszy dr. J. Mycielski w *Sprawozd. kom. do bad. hist. sztuki w Polsce* (t. VI, str. XLI), później zaś, z tychże klisz, p. Fournier-Sarlovèze w „les Peintres de Stanislas Auguste II“ (Paris 1907, str. 54 i 56).

Jeden przedstawia samego artystę, z wykonaną *en grisaille* na odwrocie parą dziewcząt tańczących; drugi, przypominający raczej Halla niż Isabey'a, jest wizerunkiem pierwszej żony artysty, z domu Tokarskiej. Oba wykonane były w Warszawie 1793 r., jako podarunek ślubny dla wychodzącej za mąż starszej córki artysty, Maryi (Schatzfeier). Lwowska wystawa miniatur przypisuje Norblinowi portrecik stolnikowej Czartoryskiej (133).

Ubocznie również zajmowali się miniaturą inni jeszcze przyjezdni artyści.

Gustaw Taubert, który, przybywszy z Berlina i Drezna, dziesięć prawie lat (1785 — 94) przesiedział w Warszawie, malował przeważnie portrety pastelami, oraz olejno obrazy historyczne i rodzajowe. Z miniaturzystami żył jednak widocznie blisko, bo Rastawiecki miał wykonaną przezeń miniaturę Lesseura, a wspomina o pastelowej podobiźnie J. Kosińskiego. W naszym katalogu ma on delikatnie podkolorowany ołówkowy portrecik szamb. Szydłowskiego (174). P. Świeykowski przypisuje mu („w rodzaju“?) — nie bez słuszności—gwaszową na kości słoniowej miniaturę Elżbiety z Szydłowskich Grabowskiej (Min. Muz. Nar. 53).

Podobnież, Krzysztof Józef Werner, nadworny

malarz w Dreźnie od r. 1740, który z tymże tytułem przeniósł się w połowie wieku do Warszawy, malował, według Naglera, miniaturowe portrety, ale pracował też olejno, jak świadczy jego portret króla Stanisława Augusta w naturalnej wielkości, znajdujący się—jeszcze za czasów Rastawieckiego (II, 38)—na ratuszu warszawskim.

Nie byli też wyłącznie miniaturzystami—ani sprowadzony w r. 1787 do domu ks. Jabłonowskich w Warszawie tyrolski malarz i rytownik Józef Kappeller (lwowska wyst. miniat. 28), ani wezwany przez króla z Krakowa Dominik Estreicher, ani pensyonowany przezeń na przedstawienie Bacciarellego gdańszczanin (zda się) Fryd. Antoni Lormann (u nas 425a), ani pracujący za granicą obaj (Daniel i Bogumił) Chodowieccy, ani ów stracony dla kraju stypendyat królewski Al. Kucharski, przekręcony przez francuzów na Couaski'ego, Kokarki'ego, ale znany i pamiętany jako „l'artiste qui avait peint la reine au Temple“.

U tego ostatniego dominowały portrety pastelowe i olejne, ale cały szereg jego miniatur, rozproszonych po prywatnych zbiorach francuskich a reprodukowanych po raz pierwszy w „les Peintres de Stan. Aug. II“ Fournier-Sarlovèze'a, łączy w sobie wdzięk niewymuszony Halla z sen-

tymentem Fragonarda i stawia naszego artystę pomiędzy największymi mistrzami miniatury. Do Polski ani jeden, zda się, z tych drobnych jego wizerunków nie zabłądził.

*

Artystów, którzy u nas w epoce Stan. Augusta przeważnie lub wyłącznie miniaturze się poświęcali, na trzy poniekąd grupy podzielić można. Pierwszą stanowią ci najdawniejsi, którzy w samych początkach jego panowania, lub wcześniej jeszcze, osiedlili się w Polsce; drugą kilku — aby tak rzec — autodydaktów polskich; trzecią, przechodzącą już po części w okres drugi dziejów sztuki naszej, — towarzysze i uczniowie malarzy sprowadzanych i popieranych przez króla.

W pierwszej grupie najgłośniejszą postacią jest francuz Karol Bechon (1732—1812), przybyły przez Drezno do Polski jeszcze za Augusta III. Lemberger nazywa go: „einer der besten Miniaturisten seiner Zeit“. Orzeczenie to wszakże wydaje nam się — na podstawie sporej liczby jego miniatur wystawionych i u nas (27b—30) i we Lwowie (213 i 215 — 217) — nietylko przesadzonem, ale błędnem w ogóle i wskazującem na pomieszanie dwóch osób. Miniatury Bechona, nawet

późne, z lat około 1800-go, są—z rzadkiemi wyjątkami—jakieś naiwnie groteskowe, o wielkich niepomiernie głowach a małych tułowiach, sztywne, płaskie i w kolorycie raczej suche, a niekiedy kłótliwe. Okazowemi przykładami mogą być: reprodukowany w katalogu lwowskiej wystawy „portret nieznanej“ (216), albo nasza „dama z pieskiem“ (29).

To też przypuszczamy, że pochwały Lembergera—oraz d-ra Mycielskiego (*Sto lat...* 62) za okazany na lwow. wyst. retrosp. portret Aleksandry Ogińskiej (187)—stosują się raczej bezwiednie do *syna* artysty, J. Bechona, nienotowanego dotąd nigdzie, opatrzonego jeszcze w katalogu lwow. wyst. min. (214) znakiem zapytania, i zautentyzowanego stanowczo dopiero przez wystawiony u nas, podpisany ze szczegółami, portrecik Anny Cetnerówny (31). Jest to może kopia z portretu pani Vigée Lebrun, ale każde dotknięcie zupełnie tu inne, niż w miniaturach ojca. Syn to zapewne był autorem większej części wyliczonych przez Rastawieckiego wizerunków—i rzeczywistym właścicielem sławy i popularności, o której na podstawie listu współczesnego opowiada Rastawiecki (III, 130), ojcu Karolowi ją przypisując. Ojciec podpisywał się *Bechon;* syn—różnie: *J. Bechon, J. Bechon fils,* i może nie-

kiedy *Bechon* poprostu, ztąd więc snadź zamieszanie. Rzecz do szczegółowszego jeszcze zbadania.

Obok Bechonów, wymienić trzeba Mikoł. Kajzera, geometrę, nauczyciela rysunków i miniaturzystę, powszechnie pono w swym czasie chwalonego (Rastaw. I, 213—14). Uczniowie jego, miniaturzyści, Sapalski i Rouget byli później uczniami Bechona.

Pani Vigée Lebrun bawiła czas jakiś na dworze Stan. Augusta, ale malowała w Polsce raczej wielkie portrety niż miniatury.

Miniaturzystą natomiast wyłącznie prawie był Karol d'Auvigny, syn metra tańców podobno, sprowadzonego do dzieci przez ks. A. Czartoryskiego, gen. ziem. podolskich. Rastawiecki nazywa jego miniatury nieszczególnemi, ale portrecik wojskowego (26), oraz wizerunek ks. Adama Czartoryskiego (585, str. 28), wystawione u nas, mają wiele życia. Przypisywanie mu, reprodukowanego na planszy 29 katalogu lwow., portretu Józefa hr. Baworowskiego (czy Borkowskiego) jest omyłką. Praca to d'Aubigny'ego (246).

Miniaturzystką, amatorką prawdopodobnie, była i słynna pani Lhuillier. Rastawiecki wzmiankuje, iż zbiory królewskie posiadały jej pędzla portecik pani Krakowskiej (I, 268).

W Rastawieckim również znajdujemy wiadomość o malarzu miniatur, wenecyaninie, Wawrzyńcu Titiani de Vecelli, którego w owej dobie sprowadził z Wiednia do Białej na nauczyciela rysunków ks. Radziwiłł (II, 259).

Innego z tychże czasów Radziwiłłowskiego nadwornego dostawcę drobnych wizerunków, Donnera, ujawniła nasza wystawa we wcale ciekawym autoportreciku artysty (38a).

Pobyt w Warszawie, pod koniec XVIII w., nieznanego miniaturzysty Clarvela, stwierdza katalog lwowsk. wyst. min. (12).

Lemberger wymienia w swym słowniku jeszcze kilku obcych miniaturzystów, pracujących w Warszawie w drugiej połowie XVIII w. a nieznanych źródłom polskim.

Co do Fryderyka Richtera z Drezna (może ojca żony Bacciarellego?), słuszność jego wskazówki stwierdziła wystawa lwowska, na której okazano trzy portreciki tego artysty (506—508).

O M-me Burman, która miała malować w Warszawie miniatury około r. 1785, nic poza tą wzmianką Lembergera nie wiemy.

Nie spotkaliśmy również w kraju żadnej pracy miniaturzysty i emaliera J. Em. Goebela, który ur. się 1720 r. w Berlinie, zm. zaś 1759 r. w Warszawie. Lemberger wskazuje w Bildnis-

min. in Deutschl.“ aż pięć z niego reprodukcyj (164, 172 175, 176, 252). Czy był z nim w jakiemś pokrewieństwie A. Goebel, którego miniaturę Domeyki z r. 1833 posiada nasza wystawa (40c) ze zbiorów p. H. Ślizienia?

Za miniaturzystę podaje również Lemberger Jana Bardou (Bardow), który po r. 1775 przybył do Warszawy. Rastawiecki zna go tylko jako pastelistę i rysownika.

W Wilnie znowu pracować istotnie musiał czas dłuższy od r. 1789 emalier i sylwecista z Kurlandyi, Piotr Ernest Rockstuhl, skoro mu się tamże w r. 1798 urodził syn Aloizy Gustaw, słynny później miniaturzysta, którego portrecik hr. Ożarowskiego z r. 1824 notuje nasz katalog (730).

Na czele miniaturzystów swojskich tej epoki, o których nie wiemy nic, aby przechodzili systematycznie, fachowe studya malarskie, stoi zdolność wybitna, Józef Łęski (1760—1825), znakomity astronom, matematyk i rozmiłowany do głębi amator sztuki. Malował już za pobytu w szkole kadetów, podczas zaś niewoli pruskiej, w Nissie, utrzymywal się z malowania miniatur. Korespondowal zażyle z D. Chodowieckim. Malowal również olejno i rytował na miedzi. Przykłady tej ostatniej działalności podawałą lwowska

wyst. retrosp. z r. 1894 (337—340). Z miniatur były w zbiorach Stan. Augusta jego portreciki: Franklina (en camaïeu) i generałowej Wittowej (R. I, 286). Ten ostatni, oraz portret damy z początku XIX w., posiadamy na naszej wystawie (68a i 68). Nadto, dwa niezmiernie ciekawe i niezmiernie różne autoportrety, ze zbiorów hr. Hel. Ostrowskiej (67) i p. Soubise-Bisier (1549). Lwow. wystawa min. okazała (44) nieco widziadlany, ale pełny wyrazu i charakteru portret damy na tle parku i wysokiej urny kamiennej. Prace Łęskiego nie są pozbawione lekkich cech dyletantyzmu, ale mają niesłychanie wiele szlachetności, ekspresyi, życia—i duszy. W kolorycie i rysunku śmiałe są i zastanawiające.

Nie wiemy także nic o studyach malarskich Zeiga, urodzonego w Warszawie. Słownik Lembergerowski nie wymienia go zupełnie, ale podobno miniatury jego oglądał z wielkiem uznaniem J. Bernouilli w r. 1779 r. u ks. Czartoryskiej w Powązkach (R. III, 78), a jak widać z owego listu współczesnego, o którym mówiliśmy przy Bechonie, niemniejszym od tego ostatniego cieszyć się on musiał popytem i powodzeniem (R. III, 130—131). P. E. Świeykowski przypisuje mu poniekąd, w kolekcyi Muz. Nar., portrecik ks. Ogińskiej, wojewodziny trockiej (№ 41).

Zupełnie tajemniczo przedstawia się Weronika Paszkowska z Piszczac w podlaskiem, której miniatury były w zbiorach króla Stanislawa Augusta.

Za tegoż panowania wymienia nadto w Warszawie Rastawiecki (III, 186) miniaturzystę A. Dłuskiego, którego portrecik Arnolda Byszewskiego posiada podobno zakład im. Ossolińskich.

Kościuszkowskie wreszcie czasy wytworzyły amatorów-miniaturzystów między wojskowymi, którzy—dla pamiątki—jęli mniej lub więcej udolnie odtwarzać rysy ukochanego Naczelnika. Przykładem tej kategoryi są w naszym katalogu rotmistrz Jan Tymowski (175) i zapewne N. Wilisch (182). Tu odnieść również można zapisana pod № 75 w katalogu p. Świeykowskiego sylwetę Kościuszki, wykonaną gwaszem i tuszem na szkle w r. 1794 przez Kazim. Małachowskiego.

Na zakończenie, romantyczna postać Jannascha. Gdzie, u kogo studyował malarstwo, niewiadomo. Polskie źródła wogóle go nie wspominają. Znajdujemy za to u Lembergera notę: że urodził się w Polsce, że pracował w Hamburgu, że był jednym z najpiękniejszych mężczyzn swego czasu, że uwiódł żonę sławnego wówczas w Hamburgu kolegi Domin. Bossi'ego. Portrecik Józefa II jego pędzla, wykonany, jak

świadczy podpis, we Lwowie, posiada wystawa nasza ze zbiorów p. L. Benniego. G. G. Jannas..., w katalogu wystawy lwowskiej (25, miniaturowa grupa trojga dzieci ks. Adama Czartoryskiego i Izabelli z Flemingów), jest zapewne tym samym Jannaschem, co pozwalałoby na poprawkę Lembergerowskiej notatki: że pracował nietylko w Hamburgu, lecz i w kraju.

*

Na obie powyższe kategorye składały się poszczególne, odosobnione, niewiążące się wnętrznie zjawiska. Ciągłość rozwoju i tradycyę gatunku wytworzył dopiero wpływ zbliżonych do dworu, popieranych przez króla i arystokracyę, sławnych i popularnych malarzy: Ludwika Marteau, M. Bacciarellego, J. Grassiego, J. P. Norblina, J. Lampiego, Fr. Smuglewicza. Pod ich to oddziaływaniem pośredniem lub bezpośredniem powstawali młodzi miniaturzyści, którzy później następne znów wychowywali generacye.

Mamy, rzecz prosta, na myśli przedewszystkiem „szkoły“ Bacciarellego i Norblina.

Grassi i Lampi bawili w Warszawie stosunkowo krótko, pierwszy od 1790 do 1794, drugi od 1787 do 1791. Nie wdawali się tedy, zajęci własnemi pracami, w działalność pedagogiczną. Ucz-

niów polaków mieli obaj właściwie dopiero później: Grassi w Dreznie—Blanka, Lampi w Wiedniu—Kokulara i Stattlera.

Ale Grassi, podczas pobytu w Warszawie, wpływ pośrednio wywarł ogromny, zwłaszcza na miniaturzystów. Naśladowali go, kopiowali, transponowali na drobne rozmiary — uczniowie niewłaśni: Kosiński, Lesseur—aż po Marszałkiewicza.

Bezpośrednią uczennicę miniaturzystkę miał—ile wiemy—tylko jedną: córkę budowniczego królewskiego, pannę Merlini, która, wyszedłszy za mąż, nie mogła się jakoś zdecydować na ortografię swego nazwiska. Rastawiecki widział na jakimś pastelu drobnym jej podpis: *C. Duchen.* Na wystawie naszej (658) mamy miniaturę ks. Massalskiej, oznaczoną *Cecile Duschêne.* Portrecik ks. Stolnikowej Czartoryskiej na wyst. lwow. (16) nosi znów sygnaturę: *Cecil Duchne.* A nie mamy prawie wątpliwości, iż jest to jedna i ta sama artystka.

Krzepsza snadź, lecz nietakim wabiąca urokiem, sztuka J. Lampiego (ojca) mniej znaczne u nas, w porównaniu, zostawiła ślady. Za to wszakże obaj jego synowie, Jan i Franciszek, długo w Polsce pracowali, a drugi nawet zupełnie się spolonizował. Lemberger wylicza obu

w swym słowniku, zaznaczając specyalnie co do Jana, iż malował miniatury na porcelanie. Dotychczas wszakże ani jeden drobny portrecik któregobądź z nich nie wyszedł u nas na jaw na żadnej wystawie.

Ludwik Marteau bardzo długo przebywał w Warszawie, ale pedagogią snadź wcale się nie zajmował.

Jedną tylko znamy jego uczennicę, pannę Rajecką, która później, za poparciem Bacciarellego, wysłana została kosztem króla na dalsze studya do Paryża i tam wyszła za mąż za artystę Piotra Gault de St. Germain. Z licznych miniatur, jakie podobno malowała jeszcze przed wyjazdem z kraju, Rastawiecki wspomina piękny portrecik króla Stan. Augusta. Więcej nic do ostatnich nie znano czasów. Dopiero na wyst. lwow. ukazał się pełny życia i sentymentu wizerunek nieznanego młodzieńca (50) ze zbiorów J. hr. Tarnowskiej w Śniatynce.

Z wychowańców prywatnej szkoły Smuglewicza przy ulicy Ś. Krzyskiej, dwóch tylko oddawało się w następstwie miniaturze, i było to raczej skutkiem dalszych studyów u innych mistrzów. Kopff Jan, siostrzeniec i uczeń Dom. Estreichera, po niedługim pobycie u Smuglewicza, przeniósł się do pracowni Bacciarellego, Fr. Olexiński zaś,

oddany przez króla na naukę Smuglewiczowi, dłużej potem doskonalił się w malowaniu miniaturowem u Lesseura. Kopff, po r. 1790, wrócił do Krakowa—i tam głównie, obok portretów olejnych, miniatury malował. Uczniem jego był Pfeiffer, który później pracował czas jakiś u Fügera i—jak powiada Rastawiecki (II, 100)—robił miniatury z wielkiem wypracowaniem. Olexiński od r. 1793 do 1840 mieszkał w Wilnie—i z owego to czasu niewątpliwie pochodzi podobizna Jana Gwalberta Rudominy na naszej wystawie (144).

Na istotnie wielką skalę nawiązuje się—dla naszej gałęzi sztuki —łańcuch przyszłości w pracowniach Norblina i zwłaszcza Bacciarellego.

Z pierwszej wyszli: M. Płoński, Al. Orłowski, oraz J. Rustem (który był także uczniem Bacciarellego). W każdym z nich odbiła się jakaś inna strona natury mistrza: w Płońskim pewna finezya francuska i zapał dla Rembrandta, w Orłowskim rodzajowość i zmysł karykatury, w Rustemie mocne wyczuwanie charakteru fizyognomii. Wszyscy zaś jednako odziedziczyli Norblinowską skłonność do owego zaostrzającego widzenie pomniejszania rzeczywistości, które, jak zauważyliśmy wyżej, stanowi najwnętrzniejszą snadź cechę miniatury.

Miniaturami też, w nowym Isabey'owskim

typie, akwarelową techniką na papierze, były małe portreciki Płońskiego, których — jak opowiada Rastawiecki — wiele robił po powrocie w 1810 r. do Warszawy, biorąc za nie stale po dukacie, t. j., po złotych ośmnaście, ani więcej ani mniej. Niestety, nic się z nich nie przechowało, *miniatury* zaś lwowskie (412 etc.) są raczej niepewne. Ale reprodukcya Piwarskiego z takiego właśnie autoportreciku artysty (9½×13½), który był własnością siostry, pułkownikowej Kobylańskiej, utwierdza nas w przekonaniu co do możliwości wpływu nawet bezpośredniego Isabey'a (port. Rast. II 114—115 i III, 368).

Do miniatur również, z tego punktu widzenia, acz rozmaszystych, szkicowych, nieskończonych, zaliczylibyśmy autoportrety Al. Orłowskiego—na naszej wystawie (146) olejny na drzewie (16×11 cm.), na lwowskiej zaś retrosp. (493), akwarelowy (19×13)—podobnie jak niektóre jego charakterystyczne czy karykaturalne gwasze, akwarele, tusze, sangwiny, ołówki, bardzo drobnych rozmiarów. Dwa natomiast typowo miniaturowe portreciki braci Ślizieniów, umieszczone na naszej wystawie (148a i 149a) ze zbiorów p. H. Ślizienia, bojaźliwe jakieś, szare i mało charakterowe, wydają nam się nader niepewnej autentyczności.

Samoukami, w których—poprzez Orłowskiego — Norblinowskie ozwały się echa, byli: Al. Oborski i Jakób Sokołowski. Lwowska wystawa retrosp. okazała cały szereg drobniuchnych wizerunków tego ostatniego, akwarelowych, tuszowych, piórkowych, węglowych (oznaczone jako miniatury N-ry 646 i 654, nieoznaczone tak—626-629, 633, 634, 645, 649, 652, 653) i pomiędzy niemi nieco większy (17×14 cm.) portret własny artysty (520).

Rustem, dobry acz nieco suchy i twardy portrecista, malował i sam zupełnie zdecydowane miniatury, i kierując wileńską szkołą sztuk pięknych wypuścił cały szereg uczniów, temu drobnemu oddających się wizerunkowi. Rastawiecki (II, 448) przytacza dwie jego miniatury: ks. Adama Czartoryskiego, gen. ziem podolskich, i jego żony ks. Izabelli z Flemingów (ze zbiorów p. Rzoncy w Warszawie). Na wystawie naszej ukazały się: dwie podobizny Kościuszki, krzepko ujęty mężczyzna w mundurze pruskim, nieco większy (24×20) portret olejny na drzewie ks. Ad. Czartoryskiego, oraz wątpliwy poniekąd Lelewel w młodym wieku. Co do przypisanego Rustemowi wizerunku byłego ucznia jego, Rafała Ślizienia, odkrywałby on zupełnie nowe i ciekawe strony talentu artysty.

Z uczniów Rustema, ze specyalnem umiłowaniem oddawał się miniaturze Jozafat Ignacy Łukaszewicz, czego dowodem jest, że, przybywszy do Warszawy, dalsze studya prowadził do r. 1818 właśnie u miniaturzysty J. Kosińskiego, a później—jak twierdzi Rastawiecki (I, 228) — wiele na korzyść (?) tego swego mistrza malował. Drobnych jego wizerunków, jeśli wnioskować z wyliczeń, niedość zresztą wyraźnych, Rastawieckiego, musiało być dużo. Na wystawie naszej mamy jakąś, z wileńskich snadź jeszcze czasów, pierwocinę talentu w „portrecie dziecka" (69), oraz doskonałą, dekoracyjną i zarazem wyrazu krzepkiego niepozbawioną podobiznę hr. Ignacowej Tyzenhauzowej (70). Wystawa lwowska posiada (360) ołówkową z tłem akwarelowem miniaturę Aleksandra I. Katalog. warsz. wyst. retrosp. notuje (393) „portret kobiety (4×3 cm.) ze zbiorów d-ra Heinricha.

Rastawiecki wymienia drugiego jeszcze, nader zbliżonego nazwiskiem, ucznia Rustemowskiego, również miniaturzystę, Tadeusza Łukasiewicza, rodem z Mińska. Poza tą wzmianką wszakże, nic o jego pracach niewiadomo.

Innym wychowańcem szkoły wileńskiej z tychże czasów, który podobnież—acz tylko po rok 1830 — malował miniatury, był sławny później

przez stosunek z Mickiewiczem Walenty Wańkowicz. Wystawa nasza posiada (176) drobny, zakolorowany portret kredą Ad. Mickiewicza ($19\frac{1}{2} \times 13$), oraz (177) typową miniaturę na kości sł. (7×5 cm.), przedstawiającą mężczyznę w mundurze kawalera maltańskiego.

Kto wie, czy nie był także uczniem Rustema poprzedni uczeń Smuglewicza, zmarły wkrótce po r. 1817, F. Pelikan, którego pierwszą znaną miniaturą jest podobizna jakiegoś wojskowego na naszej wystawie (150).

Po zamknięciu w r. 1832 uniwersytetu wileńskiego wraz z istniejącą przy nim szkołą malarską, rozproszyły się po Litwie całe szeregi uczniów, którzy nie dokończyli studyów. Było między nimi i kilku miniaturzystów.

Rastawiecki wymienia (za Smokowskim, w *Ateneum* wileńskiem), w mętnej nieco zresztą notatce, Henryka Żukowskiego, miniaturzystę „wielkiej zdolności“, ucznia uniwersytetu wileńskiego, który zmarł przedwcześnie około r. 1840 (III, 102).

Dr. Mycielski, któremu nieznany był Żukowski, wylicza znowu z tych Rustemowskich „niedouczonych“ wychowańców— niewiadomych Rastawieckiemu: Karola Rypińskiego, Aloizego Niewiarowicza-Tysiewicza, Walentego Walinowicza, Macieja Przybylskiego, Józefa Milakowskiego

i Wincentego Sławeckiego, kładąc nacisk na uprawianie miniatury przez czterech zwłaszcza ostatnich. Niestety, właśnie żadnego z tych czterech ani jeden utwór nie wyszedł dotąd na widok publiczny.

Za to wystawa nasza posiada, ze zbiorów Cz. hr. Krasickiego, portrecik M. Wołłowicza, wykonany przez K. Rypińskiego, na wyst. zaś lwowskiej ukazało się po raz pierwszy kilka większych miniatur Niewiarowicza-Tysiewicza, nie Aloizego wprawdzie, lecz Władysława Mieczysława, prawdopodobnie syna tamtego. Kobiece te wizerunki, wcale cenne i zdradzające wpływ po części szkoły wiedeńskiej (391), po części zaś (390) pani Mirbel, świadczyłyby o przeciągnięciu się tradycyi gatunku jeszcze i na dalsze pokolenie.

Osobno wymienia dr. Mycielski Rafała Ślizienia, wielce utalentowanego amatora i mecenasa sztuki na Litwie, który był prywatnym, zda się, uczniem Rustema, a potem zażyłym przyjacielem Al. Orłowskiego. Na wystawie naszej oglądać można, ze zbiorów p. H. Ślizienia, dwie rzeczy tego artysty: leciuchno podkolorowaną miniaturę ołówkową Adamowej Mickiewiczowej (162), oraz większy (15 × 13), pełny charak-

teru portrecik akwarelowy „wuja Dziuńdzi Choroszczo“ (163).

Tak oto rozgałęziła się — w ciągu dwóch czy trzech generacyj—Norblinowska linia miniaturzystów, ogarniając przeważnie Litwę i aż ku Petersburgowi sięgając przez Orłowskiego.

Bogaciej snadź jakościowo, i to bezpośrednio, w pierwszem zaraz pokoleniu, rozwinęła się linia Bacciarellowska, zapanowując znowu w Warszawie i ku dalekiemu zachodowi—przez wysyłanych stypendystów królewskich — wypuszczając odrostki.

Wiele rzeczy się na to złożyło: dłuższy, kilkudziesięcioletni pobyt Bacciarellego w Warszawie; wyjątkowo uprzywilejowane i skutecznie protektorskie, w rzeczach sztuki, jego stanowisko przy dworze; istotna, olimpijsko-bezzazdrosna jego dbałość o rozwój sztuki w przybranej ojczyźnie; brak wreszcie wszelkiej ciasnoty, szeroki, wysoce kulturalny pogląd na różne gałęzie i kierunki artyzmu. Czyż dziw, że w pracowni jego więcej, aniżeli w którejbądź innej ówczesnej, gromadziło się uczniów, że w niej skupiało się poniekąd całe życie artystyczne stolicy?

Dołączyć do tego trzeba jeszcze dom własny mistrza, w którym dobrotliwie zapewne przyjmował czasem zdolniejszych wychowańców,

a w którym aż dwie zawodowe witały ich miniaturzystki, żona i córka gospodarza domu.

Pani Fryderyka z Rychterów Bacciarelli z niepośledną już sławą przybyła do Warszawy. Parę większych nieco portretów jej notuje katalog warszawskiej wystawy retrosp. (56, 62), mieszający ją zresztą z córką Anną. Z miniatur jej Rastawiecki nic nie wymienia wyraźnie—i nic też do ostatnich czasów nie ujawniło się publicznie. Wystawa nasza posiada jej pędzla podobiznę męża (27), robioną nie według portretu w kościele św. Jana, lecz według płótna, które później Gładyszowi w tym grobowcowym wizerunku za wzór służyło. Katalog przypisuje jej nadto (313, str. 28)—z podwójnym znakiem zapytania — portrecik Kołłątaja.

Z miniatur córki jej Anny, urodzonej w Warszawie, Rastawiecki cytuje dwie tylko: wizerunek Zofii Wittowej, greczynki, który dziś jest własnością Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu, oraz portet „niewiadomej niewiasty w stroju tureckim, z zawojem na głowie“ (III, 118). Mamy nadto ślad trzeciej jeszcze: własnego portretu malarki, którego Lesseur'owską kopię z r. 1801, należącą do kolekcyi hr. Tarnowskich w Dzikowie, można było oglądać na lwow. wystawie retrosp. (286). Ta kopia jest poniekąd świadectwem zażyłości

artystycznej z obu paniami szambelana-miniaturzysty i objaśnia zarazem, czyje to snadź wpływy, po pierwszych latach studyów malarskich, odrazu i wyłącznie ku miniaturze go zwróciły.

Jeśli pominąć Al. Kucharskiego, o którego przepysznych drobnych wizerunkach mówiliśmy powyżej, oraz Kaz. Wojniakowskiego, co do pracy którego w tej dziedzinie wnioskujemy tylko z „zatrudniania“ go przez J. Kosińskiego*), — Wincenty de Lesseur, francuz z ojca i nazwiska, polak z matki, z urodzenia w Warszawie i z całego życia swego, będzie najzdolniejszym między uczniami Bacciarellego miniaturzystą.

Na to godzą się wszyscy—ale i dr. Mycielski, i za nim przesadnie już p. Sarlovèze, kładą nacisk na przewagę w jego twórczości kopij z wielkich portretów nad wizerunkami z natury.

Zarzut ten na niedość przemyślanych opiera się przesłankach. Prawdą jest, że największą kolekcyę prac Lesseura posiada Dzików; prawdą jest, że w tej kolekcyi same prawie mamy wielkich

---

*) Nie jest atoli nieprawdopodobnem przypuszczenie w katalogu niniejszym, że miniaturę oznaczoną nr. 183 malował Wojniakowski, i że jest to jego autoportret.

portretów transpozycye miniaturowe. Ale przypomnijmy sobie, jak kolekcya powstała? Uczennica i przyjaciółka artysty, hr. Walerya Tarnowska, nabyła po jego śmierci wszystko, co pozostało w pracowni. Rzecz prosta, iż nie mogły się tam znaleźć miniatury ludzi, którzy zamawiali swe wizerunki i zabierali je, gdy były gotowe. Pozostało tylko to, co artysta dla siebie robił, na czem się uczył, co choć w zmniejszonym kształcie wciąż przed oczyma mieć pragnął, t. j., kopie z Bacciarellego, Lampiego, Vigée-Lebrun'owej, Pitschmanna, Fügera, Isabey'a — i zwłaszcza z Grassiego.

Wizerunków z natury trzeba szukać nie w Dzikowie, lecz po ludziach, po spadkobiercach osób przez Lesseura portretowanych. Praca to byłaby ciężka i długa—i dlatego na istotną, wyczerpującą monografię artysty długo snadź jeszcze czekać przyjdzie.

A tymczasem inne nadto będą rosły trudności. Już dziś o wielu miniaturach trudno mówić z całą stanowczością, tak widocznie w ciągu lat poblakły i barwy straciły. Rastawiecki i z tego czynił zarzut Lesseurowi, iż farb trwalszych nie dobierał.

Dziś wiemy, że nie artysta temu winien, lecz posiadacze, nie farby, lecz brak osłony od

niszczącego działania promieni aktynicznych. Czytelnik sam się o tem może przekonać, porównywając na naszej wystawie, dajmy na to, miniatury pod imieniem Sonntaga. Nr. 169, gdzie miniatura zamknięta jest w bransolecie, albo Nr. 170, gdzie, oprócz ramki, stały futeralik osłaniał malowidło, zachowały całą świeżość i świetność barw. Inne, stale odkryte, pogasły doszczętnie.

Że zaś u nas na tę stronę konserwacyi miniatur zbyt mało się zwraca uwagi, więc zwolna coraz więcej ich — czy to Lesseurowskich, czy innych — niepowrotnie zamierać i mierzchnąć będzie. Ostrzeżenie dla badaczy, aby planowanych o miniaturzystach monografij nie odkładali.

Warsz. wyst. retrosp. przyniosła tylko rzadkość wielką (46): portret Lesseura znaczniejszych rozmiarów (30×40), miniatury zaś żadnej; obie lwowskie wystawy: z. 1894 oraz obecna, operują wciąż tylko zbiorami dzikowskiemi; to też ekspozycya nasza, która po raz pierwszy zdołała zgromadzić, po za owym remanentem pracownianym, nabytym przez hr. Tarnowską, około 20 portrecików z różnych rąk prywatnych, ma znaczną wagę.

Początek to dopiero.

Nic jeszcze tutaj z owych licznych miniatur królewskich, przeznaczonych do tabakier,

medalionów, pierścieni, które król różnym osobom rozdawał. Nic zapewne z byłych zbiorów u Mniszchów w Wiśniowcu. Nic prawdopodobnie z owych kilkunastu portrecików, które — jeszcze za czasów Rastawieckiego — posiadał sędzia F. Hangel.

Ale już jednak nieco z wizerunków owej klienteli arysto- i demokratycznej, którą powodzenie artysty odebrało podobno dawnemu dostawcy generalnemu, Bechonowi.

Są tu i rzeczy doskonałe, jak ten pełny werwy i charakteru portret Tyzenhauza (57); są ciekawe repliki, jak np. fatalnie zniszczony a jednak świetny wizerunek A. Mokronowskiego ze zbiorów Muz. Kieleckiego (61a), przewyższający o wiele drugą podobiznę tegoż, oznaczoną N-rem 61b; są powtórzenia niektórych miniatur ze zbioru Dzikowskiego (58a, 58b, odpowiadające w kat. lwow. wyst. retrosp. N-rom 268 i 269); jest—niepodpisany, ale pewny—autoportrecik artysty*).

Wielka wstrzemięźliwość i wytworna prostota

---

*) Jednocześnie katalog wyst. Brukselskiej z r. b. notuje, bez zdeterminowania monogramu W. L., portrecik Filipa Orleańskiego, poddatowany: 1791, ze zbiorów p. L. Mayera w Vilvorde. Że jest to miniatura Lesseura, nie mamy prawie wątpliwości. Ale może kopia z jakiegoś wielkiego portretu.

są cechami własnych prac Lesseura. Żadnych tu błyskotliwości, żadnych póz, żadnego barw nadmiaru, ale kompozycya jest zawsze pełna smaku i finezyi, a twarz charakteru i życia.

Mamy wrażenie, że artysta, mimo iż nęcił go wykwintny urok kobiecych portretów Grassiego, czuł się jednak lepiej i pewniej w portrecie męskim. Nie przeszkadzała mu tu szczerość zupełna, która jest również zasadniczym pierwiastkiem jego raczej świadomego, niż impulsywnego talentu. Mimo to kopiował całe szeregi wielkich, kobiecych właśnie portretów, jakby chcąc przemódz się i tę także stronę rozwinąć w sobie.

Był to—nie genialny może, ale bardzo wielki artysta, a przytem dziwnie rzetelny, do głębi rozmiłowany w swej sztuce, uczący się do końca życia.

Inny zupełnie typ reprezentuje rówieśny prawie Lesseurowi krakowianin, Józef Kosiński. Przeszedł on również przez szkołę Bacciarellego, poźniej lat parę spędził we Włoszech, a po powrocie do Warszawy został mianowany nadwornym malarzem królewskim i otrzymał medal *merentibus*. Należy przypuszczać, że te zaszczyty wywołała raczej umiejętna zabiegliwość, aniżeli zasługa istotna.

Zdolność była—to fakt—znakomita, o czem

świadczą niektóre miniatury, a zwłaszcza portreciki Grassiego, Wojniakowskiego i własny artysty, należące po Rastawieckim do Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu. Ale umiłowania sztuki nie było. Był raczej warsztat i handel. „Kosiński“ — opowiada Rast.—„zwykł był trzymać przy sobie młodych malarzy, których wiele dla siebie zatrudniał, dając im przygotowywać lub dokończać własne roboty“. Przypuśćmy nawet, że to jest zwykła plotka pracowniana. Takie zatrute ziółka wyrastają często na glebie życia artystycznego bez powodu—i pozostają na zawsze. Ale ogromna nierówność prac dowodzi sama, że robiło się niejednokrotnie dla prędszego zysku, nie zaś dla stworzenia czegoś istotnie dobrego.

Te różnice wartości dają się zauważyć i w zgromadzonych na wystawie naszej 13 miniaturach. Portreciki oznaczone numerami 42, 42a, 44, 47, 48d, oraz akwarelowe podobizny Brodzińskiego i Kurpińskiego, odskakują gwałtownie od pozostałych, mniej ciekawych okazów.

Jak już z owej plotki o zbiorowym warsztacie można wnosić, produkować musiał Kosiński bardzo wiele. Tymczasem znamy jego prac nader nieznaczną liczbę. Te same prawie okazy wędrują kolejno po różnych wystawach—i nasza

ekspozycya po raz pierwszy nieco większą ich ilością pochlubić się może.

Kucharski, Lesseur, Kosiński, Rustem, Wojniakowski—oto bądź wyłączni, bądź uboczni miniaturzyści, którzy, rozpocząwszy pracę pod egidą Bacciarellego w drugiej połowie XVIII stulecia, zabiegają działalnością swą daleko w pierwsze ćwierćwiecze XIX-go.

Dalej jeszcze, prawie do połowy wieku, sięga praca ich uczniów znowu: Łukaszewicza i Blanka, którzy wyszli z pracowni Kosińskiego; Olexińskiego, Tarnowskiej, Topolskiego, których kierownikiem był Lesseur; Pfeiffera, który uczył się u Kopffa.

Ale i sam Bacciarelli nie zakończył swej roli ze schyłkiem wieku XVIII. Jeszcze w następnym, na kilka lat przed śmiercią, przypadło mu pierwsze w sztuce wskazywać kroki ostatniemu wielkiemu miniaturzyście polskiemu, który przeżył już nawet ostateczny gatunku upadek. Mówimy o Stanisławie Marszałkiewiczu (1789—1872).

Dziwne, zaiste, były losy tego najpłodniejszego z naszych miniaturzystów. Powodzenie w swoim czasie musiał mieć ogromne. Świadczy o tem tysiąc przeszło namalowanych przezeń portrecików z natury oraz miniaturowych kopij z wielkich obrazów. Potem zjawiła się fotografia, a nie-

zadługo po niej haniebnego wspomnienia handlarskie heliominiatury różnych Elich, i ostatni u nas, bynajmniej niepośledni, przedstawiciel zapadającego w przeszłość niepowrotną drobnego wizerunku artystycznego został, może jeszcze za życia, tak doszczętnie zapomniany, że na obecnych dopiero wystawach, lwowskiej i warszawskiej, niezaprzeczony, wielki talent jego prawdziwą stał się rewelacyą.

Lwowska wyst. retrosp. z r. 1894 w dwóch zaledwie, mało charakterystycznych, okazała go wizerunkach (681, 682), a w katalogu o 20 prawie lat w tył przesunęła mu datę śmierci. W Warszawie r. 1898, ginąca beznadziejnie wśród nawału wielkich płócien, wcale pokaźna kolekcya miniatur jego (około 40) ze zbiorów pp.: L. W. Szwedego, Eugenii Wolff, Fel. Stępińskiego, ks. Maryi Radziwiłłowej i przedewszystkiem L. Wrotnowskiego, przeszła zupełnie bez wrażenia.

Obecna wystawa lwowska dziewięcioma wydobytemi pracami Marszałkiewicza (362 — 370) uderzyła i zdumiała wprost miejscowych znawców i recenzentów, którzy mu już nawet miano „mistrza“ przyznają.

Na wystawie naszej udało się zgromadzić 72 jego miniatury, co pozwala już poniekąd na

jakieś wnioski co do ewolucyjnych okresów w życiu artysty.

Ciekawie bardzo układają się one, wykazując cały szereg wpływów kolejnych, a w malarzu samym jakieś ciągłe poszukiwanie, jakąś „curiosité inlassable“ coraz nowych tematów i sposobów.

Więc oto naprzód echa — przez Bacciarellego — ośmnastowieczne: kopie z mistrza, z Lampiego, Grassiego, Vigée-Lebrunowej (we Lwowie — 370), wizerunki damy z gołębiem, damy jako Venus etc.

Potem wrażenia bliższe, miniatury napoleońskie, wojskowe, wpływy drugiego kierownika w uczelni, A. Brodowskiego, kopie z niego, wizerunki Felińskiego i Małachowskiego.

Potem, przez Brodowskiego zapewne, który sam był przez trzy lata uczniem Augustina i czas jakiś drobne wizerunki malował, — oddźwięki *empire*'owej miniatury francuskiej, i może nawet gdzieniegdzie angielskiej, kopie z Jacques'a, wzorowania się na Isabey'u, jego efekty gazowych owiei.

Potem jeszcze, ku dacie r. 1830, jakieś tony poufne, rodzajowo-pamiątkowe, jak w owej ciekawej nader „pani Zaleskiej, przyjaciółce Mickiewicza“ (78c).

Następnie, wyjazd do Drezna, studya nad

dawnemi mistrzami, miniaturowe interpretacye i kopie z Rubensa, świetny „Rakoczy“ z Kupeckiego (124).

Dalej, widoczne wpływy miniatury wiedeńskiej, z takiemi śmiałemi próbami kolorystycznemi, jak owa dama dekoltowana, w ciemnych lokach zwisających i ciemno-granatowej sukni, na tle olśniewająco żółtej okry ścian czy filarów i dalekiej perspektywy pod lazurowem niebem.

Wreszcie, powrót do kraju i chylanie się ciągłe w różne strony, to ku słodyczy i delikatności, jak w miniaturze Nakwaskiej, lub w kopii z Simmlerowskiego portretu generałowej Jankowskiej, to ku krzepszym akcentom, jak w wizerunkach obojga Nienadkiewiczów, to nakoniec—w męskich zwłaszcza portretach — ku jakimś domniemanie romantycznym płaszczom, pozom i wyrazom, w rzeczywistości bezwyrazowym.

Pełnej, własnej, zdecydowanej oryginalności Marszałkiewicz nigdy nie zdobył.

Acz pod działaniem tego lub owego wpływu niejednokrotnie pozań, ku jakimś własnym gruntom i widnokręgom, śmiało wybiegał, w następstwie jednak, zamiast wytrwale i energicznie swoje tam rozbić namioty, pod inne znowu lub pod to samo powracał oddziaływanie, z mistrzow-

stwem zresztą zupełnem owładając wszystkiem, co mu ono nasuwało.

Do głębi dusz nie sięgał, zadowalał się rzeczywistością zewnętrzną, ekspresye twarzy przeto są często niezdecydowane, a niekiedy szablonowe. W męskich portretach nie był dostatecznie realistą, aby poprzez to, co jest „naturalną pozą" człowieka, dotrzeć do jego rzeczywistości istotnej i charakteru. W kobiecych — chwiał się do końca między zbyt słodkiem idealizowaniem (rzadziej), a jakimś charakterystycznym pociągiem ku brzydocie, lub raczej ku znękanej chorobliwości, z którego jednak dość śmiałych nie wyciągał konsekwencyj.

Technik i sposobów używał najrozmaitszych: od olejnego malowania na blasze i drzewie do gwaszu i akwareli na kości słoniowej, pergaminie i papierze, od najdelikatniejszych punktowań i „hachures" do szerokich, pełnych pociągnień pędzla.

Nie jako genialny twórca, ale jako ciekawy nader poszukiwacz i ogromny bądź co bądź majster, pięknie zamyka długowieczny Marszałkiewicz dzieje portretu miniaturowego w Polsce.

Wyprzedził go do grobu nawet własny jego — podobno i bardzo prawdopodobnie — uczeń, W. Rzewuski, który przejął od mistrza — z pewnem

zresztą indywidualnem zacięciem—wyraźne w swoim czasie przechylenie się ku szkole wiedeńskiej. Katalog wyst. retr. w Warszawie potraktował go, z powodu wystawionego pod N-rem 452 portreciku p. Gajewskiej z Rettingerów (u nas Nr. 160), jako amatora i twórcę „udatnych“ miniatur. Zdaje nam się, zwłaszcza z drugiego wizerunku: p. A. Englertowej, że było tam coś więcej nad amatorstwo i udatność.

*

W porównaniu z tą ciągłą i bądź co bądź piękną linią rozwojową miniatury warszawskiej i wileńskiej, dość ubogo i niepokaźnie przedstawiają się dzieje drobnego portretu w Krakowie i Lwowie.

I nie dziw. Portret miniaturowy, gdziekolwiek zajrzymy w jego historyę, rozwija się bujnie tylko w atmosferze krzepkiej sztuki, tylko w związku najściślejszym z wielkim portretem, tylko na tle pewnych tradycyj, pewnego stylu. Wszystko to w Warszawie dawała w zupełnie wystarczającej mierze plejada artystów grupująca się przy dworze Stanisława Augusta.

Ale w Krakowie? Jakąż atmosferą, jakąż tradycyą mogły być naiwne „poczciwości“ czy poczciwe naiwności Stachowicza, pseudo-klasyczne akademizmy Peszki, zdawkowości portretowe

J. Brodowskiego—przy ogromnem jednocześnie wszystkich trzech niedołęstwie artystycznem.

To też, mimo wpływów wiedeńskich, mimo bliskich, zda się, stosunków z Peterem, który taką świetną „poczciwego“ kolegi miniaturę namalował, Jan Nepomucen Głowacki pozostał w swych portrecikach—poza nielicznemi wyjątkowo ciekawemi i przez wyjątkowość swą zadziwiającemi podobiznami—nader płytkim idealistą i naiwnie nieumiejętnym malarzem. Znać w nich gorliwe wzorowanie się na Peterze, ale co tam jest życiem, ciałem, duszą, to u niego staje się papierowym manekinem (niezawsze zgrabnym nadto) i ckliwą minoderyą.

Niewiele mógł się przyczynić do poprawienia sytuacyi i Józef Sonntag, od r. 1825 zamieszkujący w Krakowie. Chyba żeby to był nie ten Sonntag, o którym opowiada prof. Mycielski w swych *Stu latach* (151) i którego płaskie, sztywne, niesmaczne cztery wizerunki odtworzono w katalogu lwowskiej wystawy min., lecz ów, zupełnie, czarodziejsko inny, lekki, świeży, wonny, charakteru i smaku pełny, którego znamy z portrecików J. Kossowskiej (170) i hr. Zofii Potockiej (169) na naszej wystawie. Jedne i drugie tak samo są oznaczone: J. Sonntag, a niepodobieństwem jest jednak absolutnem, aby z pod jednej

ręki wyszły taka Kossowska i taka sztubacko wymęczona a niedołężna Maryla Szymanowska (535, we Lwowie). Jakaś kryje się tu znowu — podobnie jak przy Bechonie—zagadka, którą koniecznie rozwiązać będzie trzeba, jakaś niezaprzeczona *tricherie artistique*, jakieś używanie przez kogoś nazwiska cudzego narówni z prawym jego właścicielem. Byłażby kluczem dwukrotnie powtórzona notatka w „Krótkich wzmiankach o nieżyjących malarzach polskich“ z r. 1898: o pannie Sonntag z Lublina, malującej „bardzo udolne“ miniatury? Któż byłby w takim razie tym doskonałym, a kto tym mizernym Sonntagiem?

Jeszcze gorzej, albo może, przez nadmiar złego, lepiej było we Lwowie. Tam już wszelkich brakło tradycyj, wszelkiej atmosfery—i najprostszego nawet wydziału malarstwa przy uniwersytecie.

Ważki bądź co bądź, 12-letni pobyt tutaj Pitschmanna minął bez śladu.

Osiedlenie się w 1802 r. zdolnego nader miniaturzysty, Karola Schweikarta, nie mogło odrazu rzeczy naprawić, tradycyi i atmosfery zastąpić.

Proszę porównać (na lwow. wyst.) jego wykwintny, żywy, nieco po van Dyckowsku ustylizowany portrecik hr. Wład. Tarnowskiego (525) ze sztubackiemi, sztywnemi, wymęczonemi, bez smaku i charakteru, wypracowaniami Antoniego

Lauba, który był jego uczniem, aby przekonać się, jak nic absolutnie nie zyskał od mistrza.

A Józef Haar, o którym słyszy się ciągle, że „znakomite“ robił miniatury? Portret nieznanej Nr. 305 — pospolity, maskowaty, w liniach biustu niedopuszczalnie niesmaczny. A drugi portret „nieznanej“ Nr. 307? Owszem, lepszy nieco—tylko że nie Haara. Owa „nieznana“ bowiem jest księżną Pauliną Borghese, autorem portretu B. Anguissola, Haar zaś kopistą tylko. Kopistą, nadto, złym. Bo proszę sobie porównać tę pracę choćby z reprodukcyą oryginału w angielskiem *Studio*. Jaka tam subtelność rysów, jaka dwuznaczna finezya ust i uśmiechu, jaka lekkość i jędrność w tej całej cielesności! A u Haara? Krowia jakaś ociężałość i rozlazłość w postawie, zaspanie bezwyrazowe w twarzy — wszystko, co najważniejszem było w portrecie, zagubione. Po tej jednej kopii niepodobna już uwierzyć, aby Haar „znakomite“ robił miniatury.

Artystą dużego talentu był niezaprzeczenie Michał Weixlbaum, wiedeńczyk, uczeń Fügera, przybyły do Lwowa w roku 1812. Portreciki jego (wystawiono ich we Lwowie dziesięć, 573 — 582) mają i wykwint, i ruch, i kompozycyę doskonałą, i barw soczystość, niedość tylko może wyrazu w trochę porcelanowo-zimnych twarzach.

Na naszej wystawie mamy ciekawego „Diderota“ jego pędzla (178).

Byłoby się z czasem może coś we Lwowie trwalszego rozwinęło—dają tę nadzieję etapy Al. Reichana, Gaszyńskiego, Tysiewicza, Bartusa i Tepy,—ale na rozwój czasu wiele już nie było, miniatura już w cień zachodzić jęła.

Z miniaturzystów na emigracyi wymienimy: Leona Brzezińskiego (u nas męski zwłaszcza, mocny portret № 35), oraz ubocznie Teofila Kwiatkowskiego.

*

Cudzoziemscy miniaturzyści i teraz, aż do połowy XIX wieku, licznie zjawiali się w Polsce, bądź sprowadzani przez możne i wpływowe osoby, bądź z własnej woli i chęci.

Ktoś zaprasza Ludwika Vesusa na Wołyń, później gości go hr. Suchodolski w Dorohusku; Czartoryscy trzymają w Puławach J. Z. Frey'a; T. Czacki umieszcza Lariusa w Krzemieńcu; Paweł Cieszkowski przywozi z Włoch Mikołaja Montiego (który później namalował miniaturę syna jego, Augusta); Kriehuber jedzie do Sławuty; panowie polscy—jak wspominaliśmy już — sprowadzają do Lwowa wirtemberczyka Schweikarta. Bez zaproszenia, zda się, zjeżdżają nad Pełtew

wiedeńczycy: A. v. Medvey i Adolf Nigroni. Do Wilna zawędrowują najczęściej kurlandczycy.

W Warszawie aż się roi od doskonałych i mierniejszych miniaturzystów, nieraz z bardzo daleka. K. W. Brunelly, Henryk Benner (uczeń Isabey'a), Józef Sonntag, Molinari'owie Aleksander i (syn czy brat?) Ferdynand, Rosenberg Maksymilian, Minter Karol Fryderyk oraz jego syn, Stieler — i inni—przyjeżdżają kolejno lub jednocześnie, na krótko lub na lat dziesiątki. Ci i owi osiadają na zawsze—i do dziś mają w kraju potomków.

Doba to, z wielu względów, *par excellence* portretowo-pamiątkowa, czyli specyalnie dla miniatury odpowiednia. Cieszą się więc zazwyczaj powodzeniem, niekiedy większem od artystów miejscowych: Bon. Dąbrowskiego, Adolfa Piwarskiego, Józefa Kondratowicza, G. Sachowicza, Fel. Sapalskiego, Rogozińskiego Ant. i t. d., którzy skutkiem tego ubocznie tylko i dodatkowo miniaturą się zajmują. W Krakowie—z obcych—jeden Sonntag wystarcza.

Tam za to najwcześniej—jeśli wyłączyć wojskowych, o których już wspominaliśmy—zaczyna szerzyć się miniatura amatorska między arystokracyą.

Najdawniej były znane i sławą pewną się cie-

szyły: Beata z Potockich Czacka (u nas 37, 38) i Walerya ze Strojnowskich Tarnowska (uczennica siostry Mengsa, Teresy Maron, a później W. Lesseura).

Katalog nasz podaje miniatury St. Corvina Kossakowskiego*) i A. Kossakowskiej, oraz Al. Rzyszczewskiego (372, str. 28).

Wyst. lwowska prezentuje Helenę Lubomirską, oraz wysoce zdolną Wandę Dembowską.

Rastawiecki mówi o uczennicy Lariusa, Maryi Lubomirskiej.

Zupełnie zastanawiająco — z opowieści Rast. (III, 344) — wygląda córka pułkownika i ziemianina z Litwy, Róża Parczewska, która, oprócz własnych miniatur, specyalnie oddawała się kopiom z Petitot'a. Wybór za siebie mówiący.

Z mężczyzn, w naszym katalogu, poczytujemy za amatorów: Białobrzeskiego (bardzo słaby, ale ma swój portrecik Poniatowskiego też i w Krak. Muz. Nar., 99), Hintza, Kozłowskich Jana (b. ciekawy) i Z., Kudzinowicza, Lutza, Milkiewicza (wcale niezły), St. Ponikowskiego, Postawkę, Postempską (siostrę Romana), Rosińskiego, Smoleńskiego Adama i A. S. Turusiewicza.

---

*) Lemberger zwie go: Stanislaus Corvinus *Kollakowsky*.

W katalogu wystawy lwowskiej — inny szereg nieznanych nazwisk, dyletantów prawdopodobnie: W. Akowski, J. Dzwonkowski, L. Facewicz, Z. E. Gordaszewski (b. ciekawy), Ch. Jelska, E. Morszkowska, Ostrzeszewicz, Fr. Ks. Prek (nader obfity), J. Tabaczyński (znany Lembergowi jako Tabaszynsky), Zofia Wojnina.

Z amatorów wojskowych (podpisanych) liczymy na naszej wystawie: Jerzego Klimke (którego odkryciem chlubi się Świeykowski), J. Kurowskiego (Krakusa), którego portrecik ks. Hel. Ponińskiej posiada lwowska wyst., oraz R. Wilczyńskiego.

Osobną kategoryę „rzadkości“ stanowią prace malarzy, którzy miniaturą wogóle się nie zajmują, a jednak trafem jedną lub parę namalowali.

Z takich—wyst. lwow. posiada portrety: sułtana Abdul Azisa przez St. P. Chlebowskiego; Ks. Kaniewskiego wizerunek ołówkowy pułkownikowej Fiszerowej; Rejchana Józ.; Mich. Stachowicza; J. Suchodolskiego.

Katalog E. Świeykowskiego notuje prace: J. Peszki miniaturę ol. na tekt. (19×15); dwa maluchne portreciki Kościuszki przez M. Stachowicza; Jana Matejki portret chłopczyka (10×7).

Na wystawie naszej wreszcie, Ign. Gierdziejewski ma niesłychanie silny „portret mężczyzny“;

K. Stattler—trzy delikatne główki ołówkowe; Szynalewski Fel.—portret mężczyzny; Zaleski M. — starego malarza malującego w daszku zielonym.

Powinnyby nadto egzystować miniatury A. Blanka z czasu studyów u Kosińskiego, oraz Ant. Brodowskiego z doby, gdy pracował u Augustina.

Na zakończenie wymienimy jeszcze następujących — według Lembergera — polskich lub w Polsce pracujących miniaturzystów, o których żadne źródła nasze nie wiedzą: Behn Andrzej (1650—1711), czynny w Szwecyi i w Polsce; Bitterlich Edward, ur. 1834 w „Stupnicka (Galizien)“, czynny w Wiedniu; Gładysz Jan (? ?—nie wiemy o jego miniaturach); Michałowski Piotr (miniaturzysta ? ? ?); M-me Zabarowska Eydé Gabrielle (ur. w Paryżu, zm. po r. 1885, ucz. Camino); Zier Wiktor Kazimierz, ur. w Warszawie 1822, zm. po r. 1882, czynny w Paryżu.

NIEZNANA RYCINA JANA ZIARNKA.

„Sztuka sztycharska w miedziorytach"—powiada E. Rastawiecki we wstępie do swego *Słownika rytowników polskich* — „sięga u nas końca XV, a samych początków XVI wieku".

Wyrażenie „u nas" jest tu, co najmniej, nieścisłością. Mieliśmy wprawdzie w owym czasie artystów, równie urodzonych w kraju, jak sprowadzonych z obczyzny, którzy i w dziedzinie sztycharstwa chlubne zdobyli sobie imię, — ale prace ich w tym kierunku bynajmniej nie u nas powstawały. Z trzynastu znanych rycin Wita Stwosza, dwie lub trzy zaledwie noszą pono datę krakowską; reszta była niewątpliwie owocem norymberskiego okresu twórczości mistrza. Przyzwany przez Zygmunta Starego J. J. Caraglio, znakomity sztycharz na miedzi, u nas jedynie jako medalier oraz *gemmarum incisor* ślady czynności swej pozostawił.

Poza tem, w ciągu dalszym XVI wieku, jak konstatuje, sprzecznie z pierwszem twierdzeniem, sam Rastawiecki, „nie zdarzy się natrafić jakiejkolwiek, choćby luźnej, tamtocześnie sztychowanej u nas ryciny, niema śladu nazwiska jakiego sztycharza“.

Dałoby się to wytłomaczyć, dla owej epoki, wszechwładnem panowaniem drzeworytnictwa, które zagarnęło u nas na wyłączną swą własność nietylko nader bogate pod ten czas zdobnictwo książkowe, lecz nawet luźnie wychodzące „kontrefekty“ wydarzeń, budowli i osób.

Ale i w XVII wieku nieinaczej poniekąd się działo. Luźnych rycin mamy już tutaj obfitość; nawet w książkach miedzioryty poczynają wypierać drzeworyt; posiadamy słynnych na cały świat sztycharzy swoich i z zagranicy sprowadzanych; — a jednak, mimo to wszystko, niepodobna rzec, aby sztuka miedziorytnicza *u nas* się rozwijała.

Że dla sztycharzy zagranicznych pobyt w kraju naszym był tylko epizodem w życiu i twórczości, to łatwo zrozumieć. Przyzwani bądź przez króla, bądź przez którego z magnatów czy patrycyuszów, osiadali u nas na czas pewien, przynosząc obcą kulturę artystyczną; wykonywali mniejszy lub większy szereg prac, stanowiących

w każdym razie cząsteczkę tylko ogólnego ich dorobku rytowniczego; potem wracali do ojczyzny, dokąd, prócz uczuć osobistych, ciągnęły ich zapewne — większy ruch artystyczny, oraz większe, a niekiedy i wdzięczniejsze, dla prac sztycharskich pole.

Bardziej zastanawiającym i charakterystycznym jest objaw, że nawet swojscy rytownicy przejściowo tylko bawili w kraju i większość sztychów swych tworzyli za granicą.

Unaoczniają to w całej rozciągłości daty biograficzne oraz cyfry katalogowe choćby samego Jeremiasza Falcka. Z dwudziestu dwóch lat jego twórczości, sześć zaledwie (1647 — 1653), i to przerywanych ciągłemi wyjazdami do Szwecyi, przypada na pobyt w Gdańsku; reszta dzieli się między Paryżem i Holandyą (1641—1646), Szwecyą i Danią (1654), Holandyą i Hamburgiem 1655—1663). Klasyfikacya sztychów artysty, według przedmiotów oraz miejsca powstania, niemniej wymownemi uderza cyframi. Sztychy gdańsko-polskie obejmują tylko 92 numery, podczas gdy paryzkich znamy 183, szwedzko-duńskich 36, a holenderskich i hamburskich 129.

Ogromne te różnice przestaną nas dziwić, gdy, przejrzawszy szczegółowo katalogi prac Falckowskich, przekonamy się, jak szczupły wła-

ściwie był zakres działalności jego w kraju. Portrety królów, magnatów, patrycyuszów gdańskich i mężów uczonych, w ograniczonej, z natury rzeczy, liczbie, oraz niezbyt również liczne karty tytułowe do wydawnictw bibliopoli Foerstera — oto prawie i wszystko.

Zagranica, oprócz tych samych tematów, dawała mu nadto chętnych i licznych wydawców na oryginalne kompozycye mitologiczne, historyczne, biblijne, alegoryczne (głównie Paryż), oraz na ryciny z obrazów wielkich mistrzów flamandzkich i włoskich (Holandya i Hamburg). Czyż dziw, iż, skoro w kraju nie miał co robić, siedział między obcymi, dbale jeno i często zaznaczając swe pochodzenie?

Jeżeli taką miał dolę mistrz wielkiej, europejskiej sławy, o ileż trudniejszem musiało być położenie mniej rozgłośnych jego rówieśników, np. owego tajemniczego a tak bardzo interesującego akwaforcisty Macieja Morawy, a bardziej jeszcze takich, jak Jan Ziarnko, prekursorów sztycharstwa polskiego, występujących w epoce zupełnej u nas przewagi drzeworytu! Dla nich stanowczo już w kraju miejsca nie było.

Za młodu ciągnęły ich nieodparcie wielkie ogniska ruchu artystycznego we Włoszech, w Paryżu, w Holandyi, w Niemczech, a gdy, wyro-

biwszy się tam i doszedłszy do sławy i uznania, powracali w strony rodzinne, brak odpowiedniego pola działalności zmuszał ich bądź do utrudnionych przez odległość stosunków z umiejącymi cenić nawet obce talenty wydawcami zagranicznymi*), bądź do ostatecznego już tym razem wyniesienia się gdzieś na zachód czy na południe.

Wędrowne takie żywoty mogły mieć i dobrą stronę. Przyczyniały się niewątpliwie do rozszerzenia twórczej indywidualności artystów, obdarzały ich kulturą wysoką, jakiej u siebie w domu osiągnąćby nie zdołali, roznosiły wreszcie po świecie sławę polskiego imienia i zdolności. Jednocześnie wszakże, stała emigracya najwybitniejszych talentów uniemożliwiała na miejscu wszelki istotny, następczy rozwój danego odłamu sztuki. Z drugiej zaś strony, była ona w znacznej mierze powodem zatracenia się dzieł tych wysiedleńców i nawet samej ich pamięci. W kraju, niemającym jeszcze wyraźnych pragnień i potrzeb artystycznych, zapominano rychło o nieobecnych, a zagranica, acz widocznie i niekiedy gorąco interesująca się zdolnymi przybyszami,

---

*) Gw. Pawlikowski miał pono jakieś dane, że Ziarnko, po powrocie do Lwowa, ztamtąd jeszcze wykonywane blachy przesyłał do Paryża wydawcy swemu Janowi le Clerc le jeune. który je tamże odbijał. *(E. Rastawiecki, Słownik mal. pol., III, 83).*

nie mogła, z natury rzeczy, mieć dla nich tego pietyzmu, co dla odpowiednich talentów miejscowych.

Ztąd—gdy w pierwszej połowie ubiegłego stulecia rozpoczęto z niezwykłą gorliwością inwentarzować przeszłość sztuki wogóle i grafiki w szczególności—ani swojskie, ani obce opracowania w tym kierunku nie mogły zdobyć się na jako tako wystarczające wiadomości o takich wysokich i ze wszech miar zajmujących artystach, jak Jan Ziarnko i Maciej Morawa. Morawę odkrył dopiero G. K. Nagler (Kunstlexicon, IX, 451), natrafiwszy na pięć jego rycin z zbiorze hr. Sternberg-Manderschied'a,—ale, ponad wyliczenie ich, oraz kilka słów uznania dla „szerokiego stylu tych kwasorytów“, nic rzeczowego o artyście do powiedzenia nie miał.

Jan Ziarnko wcześniej znacznie przypomniał się pamięci znawców i częstszych później był poszukiwań przedmiotem. Pisali o nim — H. R. Fuessli (jeszcze w XVIII w.), J. Piwarski, J. Gw. Pawlikowski (po dwakroć), Nagler (po dwakroć), H. Szmit, wreszcie E. Rastawiecki (po dwakroć).

Mimo wszakże tej względnie bogatej literatury, wiemy o nim bardzo mało, tyle zaledwie, ile potrzeba do rozbudzenia żywej ciekawości i uprawomocnienia nader pochlebnych przypusz-

czeń. Badacze polscy, idąc za zdaniem Naglera, który nie mógł sobie dać rady z różnemi przekręceniami nazwiska artysty (Zianko, Ziarnko, Ztaruko etc.) i radził, w kraju (in Warschau) „den Schleier lüften“, wydobyli istotnie z lwowskich akt miejskich cały szereg danych biogragraficznych i genealogicznych, stwierdzili identyczność różnych podpisów naszego rytownika, rzucili sporo światła na sytuacyę jego w mieście rodzinnem, określili wreszcie mniej więcej datę jego wyjazdu za granicę. Prac jego za to nie o wiele więcej od Naglera odkryć zdołali. Z dzieł malarskich nie odnaleźli ani jednego; rycin, wykonanych z jego obrazów lub rysunków przez Vanderheydena, Kl. Mellana i Halbecka, skatalogowali ogółem sześć tylko numerów (plansz 29); własnych jego wreszcie, oryginalnych sztychów zebrali zaledwie numerów 15 (plansz 40) — i to niezawsze pewnych.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż jest to tylko drobna cząsteczka puścizny po Ziarnku, a nie odkryto więcej dlatego, że, wogóle, zawierzając zbytnio trafowi, nie prowadzono poszukiwań dość systematycznie, z należytym obmysłem i planem, w szczególności zaś, że, trzymając się rady Naglera, położono w nich nacisk główny na kraj, podczas gdy, według tego, co

udowadnialiśmy powyżej, uwagę zwrócić należało przedewszystkiem na Paryż.

Musiał być Jan Ziarnko, jeszcze przed wyjazdem zagranicę, nader znanym i cenionym w rodzinnem mieście artystą, skoro akta i przywileje, dotyczące lwowskiego cechu malarskiego, bardzo często wymieniają go i odznaczają, jako jednego z pierwszych tego bractwa magistrów. Jako taki, próbował snadź i drzeworytnictwa, o czem zresztą wiadomości nie mamy. Ze sztycharstwem na miedzi zaznajomił się niewątpliwie dopiero we Włoszech, gdzie trafił na schyłek świetnej w dziejach rytownictwa włoskiego epoki obu Carraccich (Annibala i Augustyna), Marcantonia Raimondi i Jerzego Ghisi.

Właściwy atoli okres najdojrzalszej i najpłodniejszej jego twórczości, równie malarskiej jak rytowniczej, przypada na dwadzieścia i kilka lat spędzonych bez przerwy w stolicy Francyi. W krótkim bardzo czasie doszedł on tam do zadziwiającego, jak na cudzoziemca, rozgłosu i wziętości. Widzimy go w stosunkach ze sferami dworskiemi i i urzędowemi, na zamówienie których, zapewne, wykonywa sztychowane portrety królów, widoki miast i fortec, oraz wizerunki posiedzeń rad miejskich i Stanów Jeneralnych.

Rytownicy miejscowi najbardziej znani i rozrywani (że wymienimy tylko Klaudyusza Mel-

lan'a) sztychują jego obrazy i rysunki, i to nawet takie, które z tematu mniejby mogły Francuzów zajmować, np. owo „Męczeństwo Jana Sarcander, xiędza zamęczonego przez kalwinów w Morawach“, albo „Zdarzenie chłopa podającego rzepę królowi“, gdzie Ziarnko chciał pono uplastycznić kronikarską opowieść o Bolesławie Śmiałym w puszczy Niepołomickiej, a co Francuzi brali jakoby za wypadek z życia Ludwika XI.

Wydawcy (Jean le Clerc, Jean Petit-Pas, A. de Sommeville i inni) ubiegają się o jego kompozycye alegoryczne, o karty tytułowe do dzieł, zwłaszcza na wielką skalę zamierzonych albo przez znakomite osoby napisanych, o ilustracye wreszcie do apokalipsy lub o sztychy z obrazów na tle biblijnem osnutych. Zainteresowanie takie podnieca z jednej strony artystę, a z drugiej coraz nowej wymaga od niego strawy.

Nie ulega też najmniejszej wątpliwości, że Ziarnko, w paryskiej epoce, malował, rysował i rytował nader wiele, a w każdym razie znakomicie więcej, niż to, co do nas doszło. Wszystkie zaś te utwory, wobec rozgłosu artysty, musiały być z pewnością rozchwytywane przez miejscowe sfery kulturalne. Ztąd wniosek nasz, wyżej wypowiedziany, że dzieł Ziarnka przedewszyst-

kiem we Francyi szukać należy, nieograniczając się naturalnie do zbioru rycin przy Bibliotece Narodowej, lecz przepatrując troskliwie inne jeszcze muzea paryskie i prowincyonalne, a zwłaszcza niesłychanie liczne i bogate zbiory prywatnych osób, i nie cofając się nawet przed pośrednictwem jakiegoś *Intermédiaire des chercheurs* albo innego czasopisma w tym rodzaju. Tą drogą dałoby się nader prawdopodobnie wykryć nietylko dalsze, nieznane dotąd ryciny Ziarnka, ale nawet jego rysunki i obrazy, co umożliwiłoby dopiero wszechstronną ocenę jego talentu.

Szczęśliwi będziemy, jeżeli krótkie powyższe uwagi przydadzą się komuś, kto będzie miał możność takie szerokie i systematyczne przedsięwziąć poszukiwania*). Zanim to nastąpi, uważamy za obowiązek swój podać krótki opis i ocenę niezanotowanej dotąd w żadnym słowniku sztycharzy**)

---

*) Już po ukazaniu się niniejszego artykułu zaczął prowadzić je p. A. Potocki—i wcale znaczne osiągnął dotąd rezultaty.

**) Acz reprodukowanej—jak przekonaliśmy się później — w trzecim tomie *Essais de sciences maudites* Stanisława de Guaita (Paris, 1897, str. 196), z następującą adnotacyą: „la célèbre eau-forte où Jacques Callot a buriné la *Tentation de Saint-Antoine* ferait un pendant fort convenable à la planche pittoresque et malheureusement assez rare du *Sabbat des Sorciers*, dont Pierre de Lancre illustra la seconde édition de son *Tableau de l'Inconstance des Mauvais Anges* (Paris, Buon, 1613, in 4-o)". Czyjego rylca i rysunku był ten *Sabbat*, zdaje się Guaita nie wiedzieć.

ryciny artysty naszego, którą wystawiła na sprzedaż antykwarnia Ludwika Rosenthala w Monachium i która, dzięki łaskawemu pośrednictwu p. Wacława Berenta, dostała się w nasze ręce, — dziwnym trafem, tej samej prawie chwili, gdy w zbiorach Medyki oraz p. Bartynowskiego odnaleziono dwie, nieznane ani Naglerowi, ani Rastawieckiemu, akwaforty Macieja Morawy.

II.

Nieznana ta kompozycya, odbita na wielkim arkuszu (39 cent. wys. × 31 szer.) żeberkowego papieru, z wodnym znakiem, składającym się z godła w postaci dzwonu i z nieczytelnego, niestety, napisu, — wyobraża sabat czarownic. Z lewego boku u dołu — podpis: *J. Ziarnko fec.* Wielkość ryciny samej wynosi tylko 24½ cent. wys. × 30 cent. szer. Resztę miejsca zajmują: u góry tytuł „Description et figure du Sabbat des sorciers“, oraz uwaga „Il faut mettre cette Figure au Discours 4 du 2 Livre, entre les pages 118 et 119“; u dołu zaś—objaśnienia poszczególnych części obrazu, powiązane z niemi za pomocą odnośników literowych, które jednak, na szczęście, nie wybijają się zbytnio z tła obrazu. Uwaga powyżej przytoczona zdaje się wskazywać, że była to ilustracya do jakiegoś dzieła,

traktującego o demonomanii i czarownictwie. Do jakiego, trudno powiedzieć bez poszukiwań specyalnych. Początek XVII wieku był chwilą najwyższego, najfanatyczniejszego interesowania się temi sprawami. Od dzieł o czarach, czarownicach, sabatach, demonomaniach, demonolatryach i t. p. mrowiło się poprostu, a książki te widocznie tak były rozchwytywane, że edycye i przekłady różnych Boguet'ów, de Lancre'ów, Bodin'ów, Del Rio'ów, ze zdumiewającą na owe czasy zjawiały się po sobie szybkością. Ktoś siedzący w Paryżu — mając już drobną wskazówkę, że dzieło poszukiwane ma się dzielić na księgi a księgi na dyskursy — mógłby zająć się przepatrzeniem w bibliotece Arsenału całej tej literatury. Praca nie byłaby snadź bezowocna, gdyż okolnemi drogami prowadziłaby może do odkrycia nowych Ziarnka śladów*).

Wizerunek sabatu, z uwzględnieniem wszyst-

---

*) Opierając się na przytoczonej w poprzednim odsyłaczu wskazówce St. Guaity, który wszakże zaznacza gdzieindziej (*op. cit.* str. 807), iż planszy sabbatowej brak we wszystkich prawie egzemplarzach książki de Lancre'a, — przeprowadziliśmy w Paryżu, za łaskawem pośrednictwem p. L. Wellischa, odpowiednie poszukiwania. Rezultatem ich było odnalezienie planszy w egzemplarzu dzieła, należącym do Biblioteki Narodowej i zapisanym w inwentarzu pod znakiem: R 7790.

kich jego scen i nawet uprzedniego momentu jazdy nań, o ile nie ma rozpaść się na szereg odrębnych, wnętrzną tylko myślą powiązanych obrazków, i o ile każda scena równie wyraziście ma się przedstawiać oku widza,—znakomite artyście nastręcza trudności.

Dlatego, przedewszystkiem, uderza nas pomysłowość i nawet pewna brawura, z jakiemi Ziarnko wywiązał się z kompozycyi ogólnej.

Mamy przed sobą pustynny, posępny stok wzgórza, wysoko, pod samym górnym brzegiem obrazu, zarysowujący wyniosłem żebrem swem linię horyzontu, a u dołu przechodzący w mokradle, jaskinie i rozpadliny.

Na pierwszym planie, u stóp wzgórza, prawie pośrodku kompozycyi, trzy wiedźmy, otoczone plującemi ropuchami i fantastycznemi płazami, gotują w kotle czarnoksięskie wywary „*soit pour faire mourir et maleficier les hommes, soit pour gaster le bestail*".

Buchające z kotła opary szeroką, zwichrzoną, dymną smugą przecinają do samej góry cały środek obrazu, a w skłębionej, fantastycznej tej chmurze wiruje, miota się, szaleje widziadlany, olbrzymi wyraj na sabat, jakby z dziejących się poniżej praktyk czarnoksięskich wylęgły.

Czarownice na miotłach i ożogach, dyabły,

inkuby, larwy, strygi, potworne płazy i owady, z wyciem, świstem i klaskaniem w ręce, gnają, niby huraganem wściekłym niesione, ku jakiejś odległej Łysej Górze, którą jedna z czarownic, w odwianym dymów szmacie na olbrzymim koźle ujeżdżająca i już, już docierająca do celu, rozhukanym jakimś, przerażającym wita porykiem.

W ten sposób, artysta zdołał dać nawet scenę poprzedzającego sam sabat zlotu, wizyjne mu jakieś w skotłowanym tumanie wyziewów guślarskich nadając kształty.

Po obu stronach tej upowijającej niejako przeszłość zawieruchy, roztaczają się, dotykalniejsze, wyrazistsze, teraźniejsze, kolejne sceny sabatu.

Na prawo od strony widza, u samego szczytu wzgórza, wysterczając ponad jego żebro i hieratycznie rysując się na zwichrzonem tle nieba, dominują nad wszystkiem wyniosłe trzy trony. Na środkowym, najwyższym, w kształcie kazalnicy, on, szatan, gospodarz uroczystości, w postaci brodatego kozła o pięciu rozłożystych rogach, z których środkowy płonie ogniem mającym rozniecić wszystkie światła, wszystkie pochodnie i ogniska sabatu. Po prawicy pana i władcy — tryumfująca, ukoronowana królowa sabatu;

po lewicy — druga, nie tak łaskami ciesząca się, i przeto *dolorosa*, posępna, w mnisze jakieś spowita welony.

Nieco poniżej, młoda, naga czarownica z rozwianemi włosami, w towarzystwie fantastycznego dyabła o motylich skrzydłach, klęcząc przed tronem, przedstawia szatanowi dziecię, które z sobą na sabat przywiodła.

Jeszcze niżej, ku prawemu skrajowi obrazu, wielkie kolo taneczne demonów i czarownic, okrążające w prysiudach wyuzdanych pień drzewa przeklętego.

Na samym dole, w tworzącej się przez załamanie wzgórza zacisznej rozpadlinie, ohydna uczta sabatowa, przy której biesiadnicy rozkoszują się wszelkiemi padlinami, ciałami wisielców, sercami dzieci niechrzczonych, oraz wszelakiem ścierwem zwierząt nieczystych i przez chrześcian nieużywanych.

Po lewej stronie chmury dymów, na równi z tronem szatana, wrzaskliwa i razem zawodząca muzyka sabatowa. Przygrywać się ona zdaje zarówno wspomnianej już grupie pod drzewem przeklętem, jak i rozpętanemu, histerycznemu wirowaniu koła nagich czarownic, tuż przy muzykantkach.

Poniżej zbestwionej tej sarabandy, znaczna

grupa bogato, po wielkopańsku strojnych, a przytem zamaskowanych lub zawoalowanych kobiet i mężczyzn, w poważnych jakichś zatopiona rozprawach. Są to możni i bogacze, omawiający wielkie sprawy sabatu, a niechcący być poznanymi.

Pod nimi, w lewym dolnym kącie obrazu, nad wspomnianą już wyżej mokradlą, szereg zbrojnych w kije i pręty małych chłopaczków, z których każdy pilnuje ropuszego stada tej, co go na sabat przywiodła.

W pośrodku, pod najbliższemi kotła kłębami dymu, szarzeje niewyraźnie, z czarnej jaskini, skonwulsyowana najwyższem przerażeniem na widok tych scen piekielnych, postać jakiegoś przypadkiem w złowrogie to miejsce zbłąkanego pasterza czy wędrowca o zjeżonych lasem włosach i krzykiem przeraźliwym rozdartych ustach.

Cała ta kompozycya, acz tak złożona, jest niesłychanie prosta, wyrazista, naturalna i wiążąca się w jedność. Każda z poszczególnych scen ma swój odrębny, silnie zaznaczony charakter, tu hieratyczny, tam rodzajowy, ówdzie sielsko idyliczny, gdzieindziej brutalnie zmysłowy, jeszcze indziej przejmująco uczuciowy albo baśniowo fantastyczny, ale całość powleka i przepaja jakiś wspólny ton posępu i tajemniczości,

dający wrażenie, że patrzymy na pogranicze rzeczywistości i obłędnych jakichś sfer dusznych, które skutkiem masowej autosugestyi przybierają niekiedy rzeczywistości pozory.

W tem specyalnem zabarwieniu, z niesłychaną wyrazistością występuje ogromna rozmaitość wprowadzonych przez artystę typów ludzkich, oraz przedziwne bogactwo wyrazów twarzy, póz, ruchów i wogóle wszelkich indywidualnych odcieni w uzewnętrznianiu się stanów dusznych.

Niewielki i na pozór szematyczny wizerunek sabatu odsłania nam, z jednej strony, perspektywę na daleko szersze warstwy i słoje życia w tej przełomowej między 16-to i 17-towieczem epoce, z jej różnicami stanowemi, zwyczajami — i kostyumami nawet; z drugiej zaś, przebiega całą gamę uczuć i namiętności ludzkich.

Łatwo było naprzykład wpaść w monotonię, rysując obok siebie kilkadziesiąt czy choćby kilkanaście sabatujących czarownic. U Ziarnka każda z nich odrębnemi, osobistemi uderza cechami: jedna rozhukaniem zmysłowem, druga obłędnem jakiemś w dal zapatrzeniem, trzecia owieczkowatością pokorną, czwarta odrętwieniem ponurem. inna jeszcze rysem przewrotnej ciekawości jedynie. Z całego rysunku trzy tylko pierwszoplanowe wiedźmy przy kotle mniej nieco mają wyrazu.

Reszta, bez wyjątku, drga całą pełnią i tęgością wzmożonego, niby przez narkotyki, życia uczuć i namiętności.

O przebogatej świadczą też wyobraźni i Goyę poniekąd przywodzą na pamięć przeróżnorodne fizyognomie dyabelskie.

Ziarnko jest prawdziwym majstrem w oddawaniu ekspresyi uczuć. Zna on magiczne tknięcia rylca czy ołówka, wywołujące całą duszę na twarz danego osobnika, i to z jakiemiż odcieniami i subtelnościami! Oto, naprzykład, owa czarownica jadąca na grzbiecie kozła, a z drugiej strony—postać wyglądająca z jaskini. Oboje mają zjeżone włosy, odrzucone w tył czoła z wytrzeszczonemi oczyma, i szeroko rozdarte przeraźliwym krzykiem usta, a jednak w pierwszej jakaż wściekła żądzą wyjąca, a w drugiej jakież okamieniające i do szpiku lodowacące przerażenie!

A z wyrazem twarzy łączy się zawsze odpowiadające mu najściślej drgnienie postaci, ruch członków, skurcz muskułów.

Rysunek, powiedziałbym, impresyjny, dążący przedewszystkiem do uwidocznienia ogólnego rytmu postaci czy ruchu, i przeto śmiały nader, niekiedy aż przesadny, niekiedy znowu pozorną łudzący niedbałością, ale, gdzie trzeba, zdolny do

spokojnej, szlachetnie akademickiej harmonii linij i płaszczyzn.

Oprócz wszystkich tych zalet artysty wysoce twórczego, jeszcze jedno uderza nas w tej nowoznalezionej rycinie. W doskonałym doborze wynikających z samego tematu szczegółów, w nader umiejętnem, jedynie odpowiedniem ich ugrupowaniu, w syntetycznem wreszcie opanowaniu koncepcyi, świadczącem o ujęciu nietylko cech zewnętrznych, lecz i najgłębszej treści przedmiotu, wychodzi na jaw człowiek myślący, pełny żywej, nieszablonowej erudycyi, interesujący się gorąco prądami umysłowemi swej epoki, umiejący dotrzeć do ich głębi i własną drogę sobie pośród nich utorować, jednem słowem, człowiek wysoce kulturalny.

Potwierdza to tylko, zresztą, wnioski, jakie z poprzednio znanych o Janie Ziarnku szczegółów wyprowadzić było nietrudno. O niektórych jego obrazach, zastanawiających poniekąd samem podłożem ideowem, wspominaliśmy już powyżej.

Teraz dodamy tylko, że działała tu może i dziedziczność, albo też pierwsze wychowanie domowe, cała bowiem rodzina Ziarnków, o ile sądzić z wydobytych wzmianek biograficznych, była, zda się, niezwykle inteligentna i twórcza. Z ojca, Marcina, zamożnego mieszczanina, sto-

larza (mensator) z zawodu, pochodzą, oprócz naszego artysty, drugi z rzędu syn, Marcin, również malarz (i to „sławny“—jak mówi spółczesny lwowski *Liber resignationum)*, oraz trzeci, Józef, dominikanin i profesor teologii we Lwowie, roku 1611.

Zresztą, w owej epoce szeroka inteligencya i kulturalność nie były u artystów plastyków zjawiskiem tak rzadkiem jak dzisiaj, niestety. W każdym razie miło jest stwierdzić, że jeden z pierwszych pionierów naszej sztuki jawi się odrazu z takim szlachetnym oblicza duchowego zarysem.

ALEKSANDER GIERYMSKI.

(ZAMIAST NEKROLOGU.)

Pamiętam go w pracowni. Wracaliśmy z Dębickim z Paryża do kraju i, zatrzymawszy się w Monachium, poszliśmy prosto z dworca kolejowego odwiedzić mistrza. Trafiliśmy w dobrą chwilę. Skończył był właśnie *Plac Maksymiliana* i, czy to było zadowolenie z dokonanej pracy, czy inny jakiś powód, dość, że ten żółciowiec, ten mizantrop przyjął nas nieskończenie życzliwie. Dębickiego wprost nawet jakby radośnie. Poprowadził nas zaraz przed świeżo ukończony obraz i tam, chwytając za rękę mego towarzysza, nieco zdumionego, że mistrz chce rady od młodego chłopca (było to lat temu dwadzieścia przeszło), jął gorączkowo wypytywać go, jak mu się wydaje ton nieba, czy uważa, że należycie jest pochwycony, czy nie jest zdania, aby go nieco jeszcze rozjaśnić, czy ściemnić.

Oglądaliśmy potem inne płótna, parę krajobrazów z gór bawarskich, oraz duży szkic do jakiegoś „obrazu z sentymentem“, jak, z pewną niedbałością, wyraził się Gierymski.

Atelier robiło wrażenie pracowni alchemika, owieszone całe tekturowemi, pooblepianemi złotym i srebrnym papierem, reflektorami, służącemi do przypominania rozmaitych, widzianych w naturze kombinacyj świetlnych, a może i do wywoływania niespodzianych, nowych, jakich natura nie zna... Widoczne było, że właściciel pracowni uprawiał całą jakąś alchemię świateł.

W ciągu całodziennego później, cygańskiego włóczenia się w trójkę po różnych browarach i winiarniach, uważałem, że Gierymski, w rozmawach o malarstwie z towarzyszem mym, powracał nieustannie do światła. Przedmiot, kompozycyę, „sentyment“, linię, barwę zdawał się traktować jako rzeczy wstępne, przygotowawcze, których znajomość w rzemiośle malarskiem rozumie się sama przez się. Całą natomiast uwagę miał, zdało się, wytężoną na światło, na jego zmiany, kombinacye, oddziaływania wzajemne, przelewania się i stapiania.

Gierymski mówił o tem wszystkiem tonem realistycznego malarza, jako o naśladowaniu natury i największem zbliżaniu się do jej wzoru.

Czuć było wszakże, iż światło fascynowało go tak dalece, że—może nieświadomie dla siebie samego — pragnął z całem wytężeniem dotrzeć do jego istoty, wykryć, jak natura je tworzy, i w ten sam sposób, co ona, uzupełniając niejako tę mistrzynię, tworzyć samodzielnie w dalszym ciągu.

I tak było niewątpliwie. Gierymski nie był realistą czyli tem, co słowo to oznacza: niewolniczym kopistą, nieprzebierającym w tematach i pragnącym jedynie wiernie oddać to, co natura stawia mu przed oczy.

On był, przedewszystkiem i jedynie, wielkim twórcą, wielkim poetą światła, uganiającym się niezmordowanie i aż rozpacznie za samą światła istotą. Miał, zda się, nadzieję przychwycić ją najsnadniej w owych niepewnych chwilach przejściowych, gdy światłość dzienna przelewa się nieuchwytnie w coraz gęstszą zmroków popielność, albo gdy światła rewerberów i latarń walczą z ostatniemi zmroków szarościami i z tajemniczą nocnego nawet nieba jasnością, albo wreszcie, gdy przedzierająca się przez ścmione wiekiem różyce witrażowe jasność dnia roztrąca w mrocznych wnętrzach tumów i bazylik zwisające ze sklepiennych załomów cienie i wywalcza sobie pośród nich miejsce. To też takie były, zwłaszcza w ostatnich czasach, ulubione temata

Gierymskiego (Plac Maksymiliana, Brama w Luwrze, Wnętrze św. Marka, i inne).

Bo nie trzymał się on bynajmniej zasady realistów: tout est bon à peindre. Wybierał i pod koniec zamykał się nawet wyłącznie prawie w kole pewnych tematów, nie był to wszakże wybór co do fabuły, anegdoty, takiego lub innego krajobrazu lub stafażu, pięknej linii lub kompozycyi, lecz jedynie co do światła. Bylibyśmy skłonni twierdzić, że już w *Trąbkach* i *Solcu* światło odgrywa dominującą rolę, acz Gierymski zwraca tam jeszcze uwagę na charakter postaci i krajobrazu. W ostatnich (wymienionych wyżej) obrazach, wszystko, ludzie, architektura, treść cała obrazu służy jedynie za podłoże światłu, za powierzchnię, na której grać, i za kanty, o które rozbijać się ono może.

Jak namiętna była ta pogoń za tajemnicą światła, jak uparte zmaganie się z nią, świadczy, obok nieprześcignionej pod tym względem doskonałości ostatnich zwłaszczą obrazów Gierymskiego, względnie mała ogólna prac jego liczba. Mocował się on poprostu ze swemi obrazami, długo bardzo nie wypuszczał ich z pracowni, poprawiał, przerabiał, aby, o ile można, zbliżyć się do swojej wizyi świetlnej, do swego snu o jakiejś istocie światła, szarpał się niewątpliwie,

dręczył, przechodził martyrium całe, jak każdy z tych nielicznych, co dążą do rzeczy najwyższych i przez to samo niedających się pochwycić w zupełności, i nieraz, w chwilach zwątpienia i upadku ducha, powtarzał może nawet, „z czołem w lodowatym pocie“:

Zali ten sen, to bóstwo—nie widmem w istocie?

Z tego wytężenia biorą zapewne początek i mizantropia jego, i zdenerwowanie, i może nawet katastrofa ostatnia. Niechaj pamięć jego, jako tego, który życie całe oddał swemu marzeniu, przyświeca wszystkim młodym artystom!

JAN STANISŁAWSKI.

Powielokrotną przez śmierć jego sztuka polska poniosła stratę. Ubył jej artysta świetny, znawca o kulturze ogromnej i nawkróś wyrobionym smaku, entuzyastyczny a niezłomny przewodnik nowych generacyj malarskich, organizator sprężysty błąkającej się nieco gromady „dobrych twórców“, działacz we wszystkich związanych ze sztuką sprawach niestrudzony, człowiek, od którego ożywczo rozlewały się wokół ufność, zapał, energia i pogoda.

Jako artysta—należał Stanisławski do owego rzadkiego typu bezwzględnie szczerych, bezdennie prostych, nawet o sobie — gwoli tworzeniu swemu, gwoli „swojej prawdzie“ — zapominających twórców. Żadnej w nim narcyzowości, żadnej rozlubowanej w swych sposobach i sposobikach wirtuozyi, żadnej zadowolonej z siebie maniery, żadnej wreszcie interesowności, szukają-

cej najefektowniejszych i najpodatniejszych dla siebie tematów.

Pełny greckiej jakiejś czy prasłowiańskiej pogody i radości życia, widział w naturze i jej świetlnych transfiguracyach niezgłębione piękna morze—i przed każdem zjawiskiem stawał z jednako rosistą wrażenia świeżością, z jednako dziecięco prostem i naiwnem wzruszeniem, z jednako twórczą zadumą, jakby to nowe widzenie w nowy, jedyny sposób barwą i linią na płótnie wyczarować.

Ztąd ciągła „odmienność“ jego tworzenia, ztąd owa niezaznaczona dotąd należycie, ogromna, nieustanna w jego pejzażach ewolucya. W niepoliczonych seryach drobnych swych obrazków, olbrzymią przebył on drogę—coraz głębiej wglądając w naturę, coraz bardziej wychodząc poza jej materyalność, coraz bliżej docierając do owych jej krańców, które już rąbek przysłania tajemnicy.

By go poznać istotnie, całą pielgrzymkę odbyć trzeba—od najdawniejszych, majstersko kończonych, lecz jeszcze niedość osobistych *coins de nature*, — poprzez głęboko sentymentowe zmierzchy i sady ukraińskie, poprzez mistyczne pochylenia i drżenia czarnych topól nad wodą, poprzez heroiczne zapasy ze słońcem na złotych kopułach cerkiewnych, poprzez wizyjnie prześwietlane,

jakby niematerya!ne św. Marki, poprzez bezbrzeżne melancholie rdzawych, spalonych pustyń stepowych, poprzez senne ściszenia wilgotnych patyn na słupach lagun weneckich, poprzez hejnałowe upojenia edeńsko rozkwieconych ogrodów, poprzez transfiguracyjne sezamy barw i blasków, wyczarowywanych z pozornie szarych chałup wiejskich, poprzez szeroko epickie Dnieprów panoramy czy wiatraków straże, poprzez inkrustowane wprost na płótnie Weron i Sien ballady, poprzez legendą pachnące Wawele, Tyńce, Tenczynki, — aż ku coraz syntetyczniejszym wizyom wieczyście kołujących pór roku, — aż ku coraz dramatyczniejszym niebom, zawładającym stopniowo nad resztą pejzażu, — aż ku cofniętym w marzeniowe już czysto oddale zameczkom italskim czy strzechami jeno z dna jaru wyzierającym wioszczynom ukraińskim,—aż ku coraz bardziej wyzwolonym *snom światłości* na temat tego, co rzeczywistemi krajobrazami zowiemy.

Anegdota, przedmioty, szczegóły, bryłowatości nigdy u Stanisławskiego — z wyjątkiem najpierwszych, mniej osobistych początków — przeważnej nie grały roli. Od chwili owładnięcia sobą, widział on z nich wyłącznie to tylko, co zaznacza się w świetle, tylko *granie* ich w słońcu czy cieniu, tylko plam barwnych przelewność, tylko syl-

wet ruchliwy charakter, tylko światłości falowanie. A jakieś uczuciowe, rozkochane, zachwycone światłości owej twórczej traktowanie sprawiało, że nie była ona nigdy zimnem roziskrzeniem, fajerwerkiem olśniewającym, grą obojętną barw i blasków, lecz jakby żywą duszą świata, wędrującą po ziemi i czarodziejskie, melodyjne śpiewającą o niej baśnie.

I właśnie ten liryzm głęboko uczuciowy, ta bukoliczna *śpiewność* krajobrazów Stanisławskiego — zapewniały mu własne, odrębne, wysokie, twórcze stanowisko nietylko wogóle, w bogatych dziejach pejzażu z ubiegłego stulecia, lecz i w ściślejszem kole luministów *par excellence.*

Pod koniec życia artysty, owe dźwięczne, przeciągłe pieśni o naturze — głębszych jeszcze, organowych jakichś zaczęły nabierać tonów; subtelne, wnikliwe impresye w szerokie, zadumane jęły się mienić marzenie; w głębokich syntezach coraz więcej migotało nieuchwytnych, zaświatowych—rzecby, metafizycznych—pierwiastków i akcentów; śmiałe stylizacye linij i transpozycye barw sięgały niekiedy aż do czysto rytmicznych esencyj natury, aż do tajemniczo symbolowych jej znaczeń.

Że przypomnimy tu tylko ową mistyczną prawie autolitografię Tyńca (w *Tece grafików pol-*

skich), której niespodzianość takie, w swoim czasie, nawet między dobrymi artystami osłupiałe wywołała zdumienie. Nowy rozpoczynał się tu okres twórczości — i śmierć nie była epilogiem skończonej pracy, lecz świeżego zerwaniem wątka.

Jako profesor, jako wódz młodzi artystycznej,—mało Stanisławski miał równych sobie. Siał w dusze własny entuzyazm gorący, rozniecał gorliwie każdą wrażliwość samodzielniejszą, żądał niezłomnie szczerości, energii i emocyi w realizacyach, trzebił nieubłaganie wszelkie pozerstwa, efekciarstwa i frazeologie, bez najmniejszego sobkostwa dzielił się z uczniami całą swą wiedzą, całą swą ogromną kulturą artystyczną, wymagając wzamian tylko zapału, umiłowania pracy, dzielności i radości twórczej. Kształcił nietylko oczy, lecz i dusze. Mistrzem był surowym, ale jednocześnie towarzyszem i przyjacielem i opiekunem serdecznym.

O znaczeniu Stanisławskiego, jako inicyatora i twórcy stowarzyszenia „Sztuka“, które — przez wysokość swych postulatów, przez niezłomność w przeprowadzaniu swych dążeń, oraz przez świetność osiągniętych rezultatów, równie pod względem moralnym, jak materyalnym—tak kolosalną w dziejach naszej sztuki współczesnej

odegrało rolę, — studyum osobne napisaćby można... i trzeba.

Podobnież, ktoś z bliżej stojących wielostronnego i ożywionego krakowskiego ruchu artystycznego winienby szczegółowo rozpatrzyć ruchliwą niesłychanie, energiczną i owocną działalność Stanisławskiego, jako uczestnika, a często początkodawcy i organizatora, we wszystkich ważniejszych z tego zakresu przedsięwzięciach.

I owe nieprzymuszone, samorzutne, częstokroć niespodziane sympozya artystyczne w cichem mieszkanku przy ulicy Pańskiej—również domagałyby się gorącego i szczegółowszego wspomnienia. Toć szło z nich nieobliczalne w skutkach promieniowanie zapału i energii, pogody i... zgody, nie ustępczej, kompromisowej, lecz wynikającej z pominięcia drobnych niesnasek na rzecz wysokich, jedynych celów sztuki.

Wszystko to znajdzie snadź urzeczywistnienie w zamierzonej zbiorowej książce o Stanisławskim, która bodajby jaknajprędzej ukazać się mogła.

MIEJSKIE MUZEUM
SZTUK PIĘKNYCH.

SPRAWA MUZEUM WARSZAWSKIEGO W R. 1908.
GENEZA MUZEÓW I BŁĘDNE ICH DROGI.
REFORMA MUZEÓW (OD RUSKINA PO ZJAZD MANNHEIMSKI).
NOWY, KSZTAŁCĄCY CEL MUZEÓW.
BUDZENIE ZMYSŁU DO SZTUKI.
PODZIAŁ ZBIORÓW MUZEALNYCH NA NAUKOWE I WYSTAWOWE.
CZASOWE SPECYALNE WYSTAWY W MUZEACH.
BUDOWY MUZEALNE.

SPRAWA MIEJSKIEGO MUZEUM SZTUKI W WARSZAWIE

ROKU *1908.*

Pierwszorzędnie ważna dla Warszawy sprawa założenia miejskiego muzeum sztuk pięknych niespodziane i możebnie najfatalniejsze otrzymała rozwiązanie. Zadziwia ono tem bardziej, że początkowo rzecz cała—jeśli nie na najlepszej, to przynajmniej na znośnej znajdowała się drodze.

Przyjąwszy przed dwoma niespełna laty ważny i zapoczątkowujący całą kwestyę zapis szambelana Lachnickiego, rada miejska z godną całego uznania energią, bez odwłok żadnych zabrała się do działania. I z dyletantyzmem wszakże wielkim, niestety! z zupełną nieświadomością skomplikowanych zadań muzealnych, z naiwnem złudzeniem, które może przed półwieczem byłoby do usprawiedliwienia, — że pewna ilość cennych dzieł sztuki, jako tako oświetlony i wystarczająco obszerny budynek o „zdobiącej“ miasto

(koniecznie!) fasadzie, oraz kilku czy kilkunastu woźnych i 600-rublowy kustosz, to już będzie „muzeum“.

W skutek tych zastarzałych wyobrażeń, zaczęto poniekąd od końca. Ponieważ Warszawa, posiadająca w zarządzie swym wszelkie wydziały praktyczne, techniczne i gospodarcze, niema dotąd żadnej stałej komisyi, żadnej odpowiedzialnej instancyi od wszystkiego, co sztuki i estetyki w obrębie miasta dotyczy, zwołano w danym wypadku specyalną ad hoc komisyę obywatelską. Zamiast atoli zażądać od niej, aby wygotowała cały plan działalności zamierzonej instytucyi, określiła jej zadania i potrzeby, ułożyła jej budżet i zaprojektowała *odpowiednie* do wszystkich tych wymagań i warunków pomieszczenie,— zlecono jej wprost wypracować „projekt budowy Muzeum Sztuk Pięknych w Warszawie“, tak, jakby reszta sama przez się do gotowego gmachu dostosować się mogła i musiała.

Nie wiemy, czy komisya obywatelska w pełnym składzie próbowała zaradzić tej bezplanowości otrzymanego zlecenia i czy omawiała owe zasadnicze, warunkujące samą kwestyę gmachu preliminarya. Powątpiewamy raczej wszakże. Warszawa jest we wszystkich kwestyach, dotyczących sztuki, tak przerażająco zacofana, że i zasadni-

czy, żywotwórczy przewrót w dziedzinie muzeologii, jaki w ciągu ostatnich lat 50 dokonał się za sprawą Ruskina, Bodego, Lichtwarka i zwłaszcza niedawnego zjazdu mannheimskiego, zapewne mało komu u nas jest znany.

Muzeum ciągle jeszcze znaczy u nas — nie żywy organizm, nie równie ważną, jak szkoły, uniwersytety i akademie, acz w innym kierunku kształcącą instytucyę, lecz zewnętrznie imponujący gmach przedewszystkiem, zapchany później, jak się da, nagromadzonemi zbiorami i stanowiący chlubną (?) dla miasta *Sehenswürdigkeit* dla przejezdnych. Gdy wymówić słowo muzeum, przeciętnemu obywatelowi warszawskiemu stają na myśli w gloryach doskonałości i niedościgłości Luwry, wiedeńskie *Hof-Museen*, galerye drezdeńskie — to jest, właśnie najbardziej z nowoczesnego punktu widzenia zarzutom podległe instytucye i budowy.

Bądź co bądź, faktem jest, że wyłoniona z pełnej komisyi obywatelskiej podkomisya specyalna do rozpatrzenia i oceny różnych proponowanych na pomieszczenie muzeum placów i gmachów — żadnych od swojej macierzy zasadniczych wytycznych czy dyrektyw nie otrzymała. Że zaś — w dodatku do mglistości otrzymanego zlecenia — sama powodowała się, jak to widać z jej sprawozdań, przestarzałemi również pojęciami,

np. potrzebą głównej i w centrum miasta położonej ulicy, dążeniem do malowniczej i „zdobiącej“ miasto fasady i t. p.,—więc można było oczekiwać najnieszczęśliwszych, najnieodpowiedniejszych rozwiązań zadania.

Ale zdarzają się niespodziane i radosne cuda stającej wbrew świadomym dążeniom intuicyi. Za cud taki uważamy, że wspomniana podkomisya, zwracając głównie uwagę na wielkość i cenę proponowanych posesyj, zdołała jednak wysunąć na pierwszy plan parę najbardziej i snadź jedynie zasługujących na uwagę projektow (pałac Prymasowski, pałac Karasia), a odrzuciła zasadniczo cały szereg nienadających się bezwzględnie dla muzeum propozycyj i ofert, i między niemi—jednogłośnie—pałac Kronenberga*).

---

*) Zdumiewająca, iż nie odrzucono również *a limine* proponowanego gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych A dziwniejsza jeszcze, że Towarzystwo poważyło się wogóle zrobić miastu tę propozycyę. Że samo, trochę zapóźno, pragnie się pozbyć takiego, jedynego w swoim rodzaju, monumentu brzydoty, niewygody i nieodpowiedniości, jest rzeczą łatwo zrozumiałą. Ale czyż to po obywatelsku—chcieć „ubrać“ w ten monument przyszłe, Bogu ducha winne muzeum miejskie?

Podobnież zadziwiła nas, wyznamy to otwarcie, ze strony wysoce kulturalnego człowieka, jakim jest niewątpliwie baron Kronenberg, oferta dotycząca tej berlińskiej kamienicy, która, nawet jako pałac, już mu prawdopodobnie zbrzydła doszczętnie, a która na muzeum najmniejszych niema danych.

Opinia podkomisyi znalazła uznanie zupełne— i w komisyi obywatelskiej, i w radzie miejskiej. I już w połowie roku 1907 — tak szybko posuwała się sprawa—postanowiono, że najlepszą na muzeum będzie posesya pałacu Prymasowskiego, obejmująca przeszło 40,000 łok. kw., przedstawiająca możność dalszego rozbudowywania się i posiadająca gmachy aż nadto obszerne na pomieszczenie dzisiejszych zbiorów muzealnych. Zaproszona komisya prawników stwierdziła, po mozolnych poszukiwaniach archiwalnych, że posesya ta należy do władz wojskowych, te ostatnie zgodziły się w zasadzie na ustąpienie pałacu Prymasowskiego w zamian za inny gmach odpowiedni. Ustanowiono już nawet, jak nam wiadomo, szacunek posesyi mający służyć za podstawę zamiany (918,000 rb.)—a potem nastała cisza, przerywana wzmiankami w dziennikach: że władza wojskowa nie zgodziła się na zaproponowane przez miasto w zamian domy (koniec roku 1907); że władza wojskowa wogóle nie chce starego gmachu, lecz żąda zbudowania nowego na posesyi Hosera (kwiecień r. 1908), i t. p.

Energia rady miejskiej widocznie słabła. Zdawałoby się, że wobec zbliżającego się terminu *ad quem*, którym szambelan Lachnicki uwarunkował swój zapis, wobec niemożności podjęcia przez miasto

wydatku gotówką w sumie 918,000 rb., i wobec niemożności dość szybkiego wzniesienia gmachu zamiennego, a przez to opróżnienia Prymasowskiego pałacu, — należało zdecydować się i, nie zwlekając, porzucić tę myśl, o ile była ona istotnie nieurzeczywistnialną, a zwrócić się do drugiego z kolei najlepszego projektu, który podkomisya obywatelska, ze względu prawdopodobnie na możność finansową miasta, na pierwszem nawet, przed pałacem Prymasowskim, postawiła miejscu (pałac Karasia).

Nie było słychać, aby coś podobnego przedsiębrano; po dziennikach za to błąkały się wzmianki o „wzrastających szansach nabycia pałacu Kronenberga", których wszakże nikt nie brał na seryo, ponieważ wiedziano, iż propozycyę tę podkomisya obywatelska za stanowczo nieodpowiednią uznała. Tymczasem czas mijał, aż wreszcie nadszedł bardzo słuszny monit ze strony władzy wyższej: czemu dotąd sprawa gmachu na muzeum nie załatwiona?

Tu dopiero nastąpiło zdumiewające *coup de théâtre.* Pomijając i negując niejako całą pracę oraz szczegółowo uzasadnione opinie podkomisyi obywatelskiej, plenum magistratu przy udziale biegłego, którym był jeden z członków tamtej

podkomisyi, „uznało za najkorzystniejszą dla miasta ofertę pałacu Leopolda barona Kronenberga“, *tę samą, którą—przypominamy raz jeszcze—podkomisya obywatelska bezwzględnie odrzuciła!*

Tak zasadniczo sprzeczna z opinią całego grona znawców decyzya kazałaby oczekiwać bardziej zasadniczych również motywów, jakiegoś udowodnienia, że znawcy pomylili się i że wybrany ostatecznie gmach odpowiedniejszy jest na muzeum od wszystkich zalecanych przez podkomisyę.

Zamiast tego słyszymy, iż oferta bar. Kronenberga okazała się najkorzystniejszą — nie dla muzeum wszakże—lecz dla miasta. Wprawdzie w rozumnej i nie krótkowzrocznej gospodarce winnoby to mieć znaczenie zupełnie identyczne. Najkorzystniejszem będzie zawsze to, co najlepiej odpowiada zamierzonemu celowi, czyli w danym razie najkorzystniejszem dla miasta byłoby kupno gmachu możebnie do potrzeb i wymagań przyszłej instytucyi najodpowiedniejszego. Ale podane dalej objaśnienia owej „korzystności“ (wypłata natychmiastowa tylko części szacunku, rozłożenie reszty należności na długoletnie raty, bezprocentowość tej reszty i t. d. i t. d.) świadczą wyraźnie, iż pomieszano tu dwa pojęcia:

czysto finansowej *dogodności* kupna z jego *korzystnością*, a to jest błędem zasadniczym. Przy najdogodniejszych warunkach finansowych, kupno rzeczy nieodpowiedniej będzie zawsze bezcelowem, a więc niekorzystnem. Podobnież motywy nieprzyjęcia innych, zaleconych przez podkomisyę propozycyj, są charakteru *wyłącznie* finansowego, a przez to grzeszą niewybaczalną dojutrkowością i najzgubniejszem w skutkach niedalekowidztwem.

„Przy odrzuceniu innych ofert—cytujemy za dziennikami—gremium magistrackie powodowało się tem, że co do pałacu Prymasowskiego należałoby wydać od półtora do 2 milionów rubli, bez gwarancyi terminu objęcia tej posesyi w rzeczywiste posiadanie; co zaś do innych ofert, to należałoby dokonać przebudowań lub wznieść nowe gmachy, na co miasto musiałoby wydać odrazu co najmniej 400,000 rb., co uznano za niemożliwe ze względów finansowych“.

Co to ma znaczyć? A więc przedewszystkiem pertraktacye o pałac Prymasowski były chyba fikcyjne i z góry beznadziejne, bo, kto nie może odrazu wydać 400,000 rb., nie może chyba myśleć o nabywaniu czegoś za 1 i pół do 2 milionów, czy choćby za 918,000. Powtóre, cóż

znaczy powiedzieć w ostatniej chwili, że miasto nie może odrazu wydać 400,000 rb.? Wszakże, przyjąwszy zapis $1^1/_2$ roku temu, można było tak operować budżetem miejskim, aby przy końcu zastrzeżonych przez testatora dwóch lat względy finansowe nie sprzeciwiały się wydaniu odrazu tej—chyba magistrat zdawał sobie z tego sprawę?—*najmniejszej* sumy na spełnienie podjętego zobowiązania?

Obecnie, z punktu widzenia rozumnie-finansowego rzecz się przedstawia tak. Posesyę pałacu Karasia, obejmującą 20,000 łok. kw. i przedstawiającą możebność zwiększenia jeszcze tego obszaru (co dla dzisiejszego racyonalnego muzeum jest, jak to zobaczymy, rzeczą pierwszorzędnej wagi), zaproponowano miastu za sumę 300.000 rb. Podkomisya obywatelska, mająca w swojem gronie inżenierów i architektów, oceniła, iż kosztem 26,000 rb. możnaby tak wyrestaurować frontowy dom tej posesyi, iż dzisiejsze jądro muzeum wygodnieby się w nim mieściło. Zatem jednorazowy wydatek 326,000 rb. Ale miasto, pod pozorem, iż nie może odrazu wydać 400,00 rb., kupuje obejmujący tylko 13,072 łokci kwadr. (a więc prawie o połowę mniej) i mający zamknięte drogi do dalszego rozszerzania się pałac Kronenberga za 840,00 rb., z których

200,000 musi dać zaraz, a resztę spłacać będzie przez 13 lat po 50,000 rb. rocznie. Dla uniknięcia zatem stu i kilkudziesięciotysiącznej różnicy w bezpośrednim jednorazowym wydatku, obciąża się odrazu na lat 13 budżet przyszłego muzeum pięćdziesięciotysięcznym ciężarem rocznym.

Znaczy to tyle, przy naszych stosunkach, co skazać odrazu przyszłą instytucyę na jałową w ciągu tych lat wegetacyę.

Nie na tem wszakże koniec. Złudzeniem jest stanowczem, że do pałacu Kronenberga będzie można odrazu, bez żadnych przeróbek, wprowadzić zbiory muzealne. Co dobre jest w pałacu, bywa wprost niedopuszczalne w Muzeum sztuki— i prowizoryczne, tymczasowe przeróbki i adaptacye wyniosłyby niewątpliwie kilkadziesiąt tysięcy rubli. Gdyby zaś muzeum na stałe w pałacu tym pozostać miało, nieodzowne byłyby zmiany tak zasadnicze, że i parę kroć sto tysięcy rubli możeby na ich opędzenie nie wystarczyło. Tak więc ów pięćdziesięciotysięczny ciężar roczny jeszczeby się zwiększył, i na właściwe potrzeby muzeum nie byłoby pieniędzy, i muzeum wegetowałoby przez lat 13 lub dłużej, i wegetowałoby w nieodpowiedniej, nieestetycznej kamienicy berlińskiego typu, i musiałoby się kiedyś

wreszcie z niej wynieść, jako ze zbyt ciasnej i rozwój instytucyi hamującej siedziby.

. . . .

Warszawa potrzebuje gwałtownie, nieodzownie, niezwłocznie, poważnego, niezależnego ogniska sztuki, jakiem staćby się mogło żywe, działające, pracujące naukowo i zarazem kształcące szeroki ogół muzeum miejskie. Natomiast martwe śpichrze dzieł sztuki, jałowe *Sehenswürdigkeiten* dla przejezdnych, byłyby w niej bezcelową rozrzutnością. Dla tego ufać należy, iż uchwała magistratu, która tem ostatniem tylko obdarzyłaby nasze miasto, nie zostanie zatwierdzona przez władze wyższe.

GENEZA MUZEÓW SZTUKI
I BŁĘDNE ICH DROGI.

Muzea publiczne niedługą posiadają historyę, wiek bowiem zaledwie przeżyły. Ale w ciągu swego krótkiego istnienia taką zasadniczą przebyły przemianę, takie nowe spostrzegły przed sobą zadania, tak bardzo przeobraziły się w samej swojej istocie, że, zakładając nową instytucyę muzealną i chcąc uniknąć daremnego błądzenia i poprawiania się, z całemi dziejami tego rozwoju bacznie liczyć się trzeba.

I dziś jeszcze na wielu punktach niemasz zgody, i dziś jeszcze szuka się dopiero sposobów do urzeczywistnienia szerszych, pełniejszych zamierzeń, i dziś jeszcze kierownicy najlepszych muzeów nie uważają bynajmniej, aby nowe, świeżo uwydatnione cele i postulaty wyczerpywały ostatecznie zakres działalności tych zupełnie *sui generis* instytucyj. „Dopóki muzea nie skamie-

nieją“ — powiada A. Lichtwark — „będą musiały zmieniać się nieustannie. Każda generacya nowe narzucać im będzie zadania“. Każdy twórczy kierownik i organizator — zmodyfikowalibyśmy zdanie ostatnie — coraz nowe odkrywać będzie horyzonty oraz drogi do nich wiodące.

Wytyczne wszakże linie, przewidujące i uwzględniające możliwość przyszłych zmian i postępów, zostały już nakreślone — i chodzi o to, ażeby przynajmniej przeciw nim bezcelowo nie grzeszyć.

Możebność powstania swego oraz imponujące odrazu rozmiary zawdzięczają najstarsze i najbardziej znane muzea publiczne, przedewszystkiem, artystyczno-zbierackim zamiłowaniom panujących i możnowładców z czasów odrodzenia, a zwłaszcza z epoki absolutyzmu oświeconego. Bez otrzymanego po nich spadku—powiada słusznie dyrektor Jessen—bylibyśmy dziś bardzo biedni, a Lichtwark stwierdza, że wiele państw i miast niemieckich posiada nader cenne galerye, które jednak ani o krok naprzód się nie ruszyły od chwili, gdy dany książę zaprzestał je pomnażać.

Te wielkopańskie zbiory, zwłaszcza z XVII i XVIII wieku, miały kilka cech charakterystycznych, to dodatnich, to ujemnych, które zasadniczo różnią je od późniejszych instytucyj muzealnych. Przedewszystkiem stanowiły one własność

ściśle prywatną, dostępną jedynie dla właściciela i jego gości, t. j., dworskich i arystokratycznych sfer społeczeństwa. Powtóre, były to kolekcye wszechstronne (galerye obrazów i antyków, zbiory historyczne, etnograficzne i przyrodnicze, gabinety sztychów, medali, numizmatów, gabinety osobliwości i rzadkości (Kunstkammern), skarbce (Schatzkammern) i t. p.), które wraz z biblioteką, teatrem, operą, salą koncertową, urządzeniami do zabaw i sportów, botanicznemi i zoologicznemi ogrodami, stanowiły części składowe wielkiej całości, jaką wyobrażał pałac królewski czy wielkoksiążęcy. Wreszcie, cechował zbiory te stały i bliski kontakt ze współczesną wiedzą i sztuką, aż do ostatnich, najnowszych jednej i drugiej objawów, co świadczyło o istotnych naukowych i artystycznych potrzebach arystokratycznego społeczeństwa.

Wszystko to zasadniczym uległo zmianom z nadejściem rewolucyi francuskiej, od której— mimo założenia już w r. 1753 Muzeum Brytańskiego „for the general use and the benefit of the public“—właściwy początek muzeów publicznych datować trzeba. Francya dała tu przykład całej Europie i odnośne wyniki zaszłych w niej wypadków politycznych wpłynęły decydująco na kwestye muzeologiczne nawet w tych krajach,

gdzie dawny system rządów utrzymał się bez zmiany.

Z usunięciem dynastyi Burbonów prysło ogniwo „królewskiego pałacu“, wiążącego przeróżne zbiory, jako swoje części składowe, w jedną całość. Teraz każda poszczególna kolekcya poszła swoją odrębną drogą, stała się samodzielną, o siebie tylko dbającą instytucyą. Rozdział ten przyjął się w całej Europie i przetrwał aż do końca XIX wieku. Dopiero na zjeździe mannheimskim 1903 r., po raz pierwszy, przedstawiciele najrozmaitszych muzeów (artystycznych, historycznych, etnograficznych, przyrodniczych, przemysłowych etc.) poczęli wspólnie się naradzać nad wspólnemi zasadniczemi zadaniami, co z radością powitał Lichtwark, według którego nowe kiedyś połączenie, choćby w postaci poddania wszelkich muzealnych instytucyj jednej, wspólnej, specyalnej władzy, leży w linii rozwoju.

Drugą zmianę wywołała uchwalona przez rząd rewolucyjny nacyonalizacya dóbr domu królewskiego. Rzecz prosta, że będące teraz własnością ogółu zbiory i galerye musiano temu ogółowi otworzyć—i już w r. 1791 dekret Zgromadzenia Narodowego uczynił muzeum Luwru publicznem i dla wszystkich dostępnem. Wkrótce potem na całym obszarze Europy zaczęto stop-

niowo udostępniać warstwom najszerszym zbiory i galerye, nawet tam, gdzie one pozostały prywatną własnością domów panujących, a gdzie — jak w Anglii—korona nie chciała ogołacać swych zamków i pałaców, nabyto na koszt państwa wielką kolekcyę prywatną, aby z niej utworzyć otwartą dla wszystkich Galeryę Narodową.

Muzea stały się odtąd z reguły publicznemi— i wszystkie zakładane później—przez prowincye, miasta, dyecezye, wsie nawet—instytucye muzealne już się bez wyjątku do tej reguły stosowały.

Trzecią wreszcie zmianą, specyalnie już dotyczącą galeryj rzeźb i obrazów, było zerwanie ciągłej, bezpośredniej styczności między niemi a sztuką współczesną, żyjącą i rozwijającą się. Zabrakło pana, tworzącego swe zbiory według własnych, wrażliwych i wyrobionych upodobań, nierobiącego przeto różnicy między sztuką dawną a nową, szukającego jednako w jednej i drugiej dzieł, któreby mu zadowolenie estetyczne dawały. Nowy, tytularny właściciel (naród) nie był zdolny do takiej czynnej inicyatywy, przyjął poprostu odziedziczoną puściznę, nie bardzo zdając sobie sprawę z jej znaczenia, nie myśląc o bogaceniu jej nowemi, własnemi elementami i pragnąc tylko spadek przechować. Wielkie stoliczne galerye sztuki, z chwilą przekształcenia się z pry-

watnych zbiorów królewskich, czy wielkoksiążęcych, w samoistne instytucye publiczne, stały się odrazu wyłącznemi zbiornikami przeszłości*).

---

*) Był to fakt poprostu fatalny, nietyle nawet ze względu na brak poparcia dla artystow żyjących, ile dlatego, że u publiczności, nieodczuwającej potrzeby spółżycia ze sztuką własnej epoki, nie może być mowy o jakimś głębszym, szczerym stosunku do dzieł sztuki dawnej. Z ostatniego pewnika mało kto zdaje sobie sprawę; co do pierwszego względu spostrzeżono się po niejakim czasie (zapewne skutkiem przypominania się interesowanych, niekiedy aż nazbyt płaczliwego) — i zaczęto zakładać specyalne zbiory dzieł artystów żyjących, lub przynajmniej działających w ostatnich czasach. Tak, w ćwierć wieku przeszło po otwarciu Luwru, rząd francuski założył znane muzeum w ogrodzie luksemburskim. Później jeszcze po powstaniu imponującego „Rijks-Muzeum", zdobył się Amsterdam na swe Stedelijk, poświęcone wyłącznie dziełom malarzy XIX wieku, holenderskich i obcych. W Londynie dopiero w r. 1897 otwarto przeznaczoną dla sztuki dzisiejszej *The National Gallery of British Art.* Gdzieindziej musiały przyjąć na siebie to zadanie różne Kunstvereiny i Towarzystwa Zachęty. Ale i te ostatnie, i wymienione muzea specyalne, nieosobliwie spełniają swą rolę. Komitetowy sposób załatwiania spraw, prowadzący do godzenia się na nieszkodliwe miernoty, popieranie rozgłośnych przedewszystkiem nazwisk, nadużycia wreszcie (jak w niektórych muzeach)—sprawiają, że, gdyby nie wmuszane niekiedy podarunki wrażliwych i rozmiłowanych kolekcyonerów, te zbiory nowej sztuki niewielką miałyby wartość. Bez Caillebotte'a i Hayem'a luksemburskie muzeum nie miałoby nic z impresyonistów i nic Gustawa Moreau. Hr. Schack uratował, rzec można, sztuce niemieckiej Böcklina i Feuerbacha. Londyńskiej galeryi nowej sztuki „grono gentlemenów" musiało podarować z ironicznym napisem Burne-Jonesowskiego *Króla Kofetuę*, bo inaczej brakłoby zupełnie w jej zbiorach tego wielkiego artysty.

Jakież *cele* i *zadania* postawili sobie ich kierownicy? jak pojęli *zakres ich działalności?*

Francya tu znowu, skutkiem *potrzeby*, wynikłej z wypadków historycznych, zdecydowała o całej kwestyi, a Europa decyzyę tę przyjęła naśladowczo. Prawdziwy zalew dzieł sztuki, napływających do Luwru bądź z unarodowionych zamków królewskich, bądź z łupu armij rewolucyjnych i napoleońskich, zmuszał przedewszystkiem do *uporządkowania,* usystematyzowania tego olbrzymiego chaosu, oraz do odpowiedniej *konserwacyi* nagromadzonych „skarbów“. Później pragnienie, aby dane muzeum reprezentowało możebnie zupełny obraz dziejów sztuki, potrzeba zapełnienia luk, ujawnionych przy grupowaniu, wreszcie rywalizacya różnych galeryj o wielkość i bogactwo— dodały do powyższych dwóch zadań trzecie: *pomnażanie* zbiorów, i to nie z nowych płodów sztuki, lecz z zakresu tejże przeszłości.

I przez lat pięćdziesiąt bez żadnych protestów, a potem przez prawie drugie pół wieku mimo głosów protestujących, działalność muzeów do trzech tych ograniczała się obowiązków. Reszcie zadań (którą jeśli sobie uświadamiano, to nader mętnie), zdawało się, iż zadość czyni otwarcie na oścież drzwi—zadarmo, jak wszędzie, lub za

pieniądze, jak we Włoszech — każdemu wejść chcącemu.

Był to okres w dziejach muzeów, który nazwaćby można epoką *panowania historyi sztuki*. Młodą tę w początkach XIX wieku umiejętność wezwano słusznie na pomoc, gdy chodziło o wybrnięcie z pierwotnego zamętu i wprowadzenie jakiegokolwiek ładu w niepoliczone masy odziedziczonych po XVII i XVIII wiekach kolekcyj. I sama ona skorzystała przytem, bo rozwinęła się zdumiewająco szybko dzięki bajecznym ilościom materyału — i pracy dokonała olbrzymiej, jednej z największych w ubiegłem stuleciu, gdy cały ten materyał stopniowo zautentyzowała, skatalogowała, rozklasyfikowała według epok i szkół, i wogóle opracowała naukowo. Nadto, jeszcze nie koniec tu jej zasług. Ona to poniekąd—jak słusznie zwraca uwagę Jessen—odsłoniła w ciągu ubiegłego wieku nowe wielkie dziedziny sztuki i kultury: starożytności egipskie i asyryjskie, plastykę chrześciańską, sztukę przedhistoryczną, sztukę ludową, sztukę dalekiej Azyi itd. Dzięki jej, stał się możebnym ów jedyny w swoim rodzaju, daleko zostawiający za sobą nawet British Museum, projekt całego kompleksu wiążących się z sobą muzeów artystycznych, historycznych, etnograficznych i archeologicznych, wypracowany przez

Bodego i przedstawiony w specyalnym *Raporcie* Landtagowi pruskiemu 9 marca r. 1907.

Ale, obok tych niezaprzeczonych ogromnych plusów, ma historya sztuki na swym rachunku i minusy olbrzymie, zwłaszcza od chwili, gdy rej wodzić w niej jęli, podobnie zresztą jak w historyi literatury, rozmaici—jak ich zwie Peladan — „hoplici kultury“: erudyci, paleografi, archiwiści, pedanci i dłubacze, znający wszystkie daty, szczegóły życiorysowe, wpływy rasy i miejsca, wszystkie zbieżności i różnice szkół i epok, wszystkich prekursorów i następców, ale pozbawieni doszczętnie wrażliwości estetycznej, *nieczujący* przed dziełem sztuki nic, prócz owych wspomnień i wniosków erudycyjnych, i dlatego niewidzący w niem nic innego nad *dokument*.

Względem muzeów zgrzeszyła historya sztuki niewybaczalnie tem, że na trzy przeszło ćwierci stulecia zasłoniła istotne ich cele, że powołana na pomocnicę jęła grać rolę pani, że to, czemu winna była służyć, swojem wyłącznie uczyniła narzędziem, że z gmachów i sal, mających mówić wielkim twórczości głosem, zrobiła nieme, dla niej tylko pożytek przedstawiające, ale zupełnie *skuteczności estetycznej pozbawione* archiwa dokumentów (Grosse), że zbiory wiecznie żywych dzieł sztuki obróciła w martwe, mdły zapach nudy

wyziewające herbarya (Muther), że przez nią to, co miało być sztuk plastycznych świątynią, stało się ich więzieniem (Sizeranne). Gdyby historyk literatury poważył się twierdzić otwarcie, że *Iliada, Hamlet* lub *Improwizacya* mają znaczenie tylko dokumentów, pozwalających mu wyprowadzić te lub inne wnioski, każdy snadź parsknąłby śmiechem, a ten i ów przypomniałby sobie może wrażenie Michała Anioła, „urastającego na dwadzieścia stóp w górę“ przy czytaniu Homera. Tymczasem historya sztuki, rządząca muzeami, to właśnie — mimo gładkich obowiązkowych frazesów — *czynem* twierdziła o dziełach sztuk plastycznych. Kazała muzeom *zbierać, porządkować* i *konserwować* je — na co? Tylko na dokumenta dla siebie — bo jednocześnie czyniła wszystko, aby całe inne, właściwe ich działanie i znaczenie utrudnić, zahamować, uniemożebnić. W zrozumiałej zresztą — z jej punktu widzenia — pogoni za możliwie największem bogactwem i zupełnością materyału, doprowadziła wszystkie prawie muzea do takiego *przepełnienia*, że — jak mówi Grosse — dzieła sztuki są tam prawie tak stłoczone, jak książki w bibliotece. Ale kilkunastu książek na dzień nikt nikomu czytać nie każe. Tymczasem w muzeum, „otwartem dla wszystkich“, daje się przeciętnemu widzowi, nieobytemu ze sztuką, nie

umiejącemu jeszcze patrzeć poprostu, a cóż dopiero odczuwać, kilkaset lub kilka tysięcy dzieł do obejrzenia w ciągu kilku godzin. Na dodatek, rozmieszczenie ich—według ściśle naukowych zasad — szkołami, epokami, krajami, otępia do reszty—powiada Grosse—i tak nieznaczną wrażliwość nieszczęsnego widza przez *nadmierne skupienie jednogatunkowych wrażeń.* Bezradność, z jaką ludzie stają przed obrazami czy rzeźbami, które mogłyby im być źródłem najwyższych rozkoszy i wielkiego podniesienia duchowego; bezplanowe, bezcelowe błąkanie się ich po niepoliczonych salach; nuda i zmęczenie, z jakiemi po kilku godzinach wychodzą z muzeum, aby do niego nieprędko lub nigdy nie wrócić—oto czem się tłómaczy smutny fakt, że *mniemana dostępność galeryj dla wszystkich zupełnem była złudzeniem;* że—jak stwierdza Lichtwark—liczba przyjezdnych do Berlina w ciągu tygodnia przewyższa liczbę odwiedzających galerye w ciągu całego roku; że aż po ostatnie lata *większość muzeów publicznych dla miejscowej ludności jak gdyby nie istniała wcale,* stanowiąc tylko reprezentacyjne swych miast osobliwości, przebiegane naprędce i bez korzyści przez ubaedeckerowanych turystów. Peladan opowiada, że w Paryżu, nawet między prostymi ludźmi, robotnikami, są już dzisiaj figlarze, którzy umieją

obejść te przeszkody. Wpadają oni do Luwru na godzinę lub dwie, biegną przed wybrane dzieła, wżerają się w nie oczyma, jakgdyby chcieli unieść je z sobą, i odchodzą, *nie pozwalając ciekawości do innych obrazów rozproszyć osiągniętego wrażenia*. Ale jakże mało jest takich dowcipnych! A potem, istnienie kilku wyjątków nie usuwa konieczności zniesienia przeszkód, które dla całych mas są nie do przezwyciężenia. To też *wyłączne* panowanie historyi sztuki w muzeach musiało się skończyć, gdy ludzie zaczęli lepiej uświadamiać sobie ich cel właściwy i rolę sztuki w społeczeństwie.

REFORMA MUZEÓW

(OD RUSKINA PO ZJAZD MANNHEIMSKI).

Pierwsze głosy przeciwko fikcyi muzeów „otwartych dla wszystkich“, a niedziałających w istocie na nikogo; przeciwko ubezpożytecznieniu nagromadzonych dzieł twórczych; przeciwko odebraniu sztuce właściwego jej znaczenia—wyszły, rzecz prosta, ze sfer pozamuzealnych.

Jak w początku ubiegłego stulecia rząd francuski dał początek unarodowieniu i upublicznieniu muzeów, tak teraz w jego połowie angielscy wolni estetycy i artyści upomnieli się między innemi o zasadnicze, z gruntu rzecz zmieniające reformy w tych instytucyach. Była to część przełomowej działalności słynnego bractwa prerafaelickiego, a zwłaszcza wódzczych w niem duchów: Ruskina, Rossettiego, Morris'a, Burne-Jones'a i Crane'a. Wrażliwych tych i entuzyastycznych czcicieli piękna rażąco uderzyć musiał zupełny bez-

wład publicznych zbiorów sztuki, zupełny brak jakiegokolwiek ich wpływu na społeczeństwo.

Widzieli wzbierający jak morze zalew brzydoty w życiu powszedniem, widzieli bezwzględną, gruboskórną niepojętność i obojętność tłumów względem wszelkiego piękna, czy to w sztuce, czy w naturze, widzieli wzrastającą skutkiem tego płaskość, nędzę i bolesność stosunków ludzkich. Uczuli, iż należy przypomnieć głębokie Keats'owskie „a thing of beauty is a joy for ever“, wyjaśnić ludziom zbawcze, wyzwalające znaczenie i zadanie sztuki, wykształcić w nich zdolność patrzenia i odczuwania, wprowadzić sztukę w życie samo, uczynić każdy przedmiot codziennego użytku jej dziełem, przemienić wreszcie jałowe dotąd zbiory „dokumentów“ do historyi sztuki w żywe źródła szczerej, wielkiej kultury artystycznej.

I zaczęły padać — w obchodzącej nas dziedzinie muzeologii, z ust Ruskina zwłaszcza — płodne, reformatorskie, nową erę poczynające słowa:

„Cel sztuki jest równie poważny, jak cel wszystkich innych pięknych rzeczy—niebieskiego nieba, zielonych pól, chmur i rosy. Są one albo

nieużyteczne, albo mają przeznaczenie daleko wznioślejsze, niż dostarczanie zabawy“.

„W każdem wielkiem dziele artystycznem ukrywa się jakieś wielkie wołanie, i naszą własną będzie stratą, jeżeli go nie doslyszymy. Wielu ludzi nie wie nawet, o co idzie, aż wezwani zostaną przez swych towarzyszy“.

„Historya sztuki w bardzo słaby sposób wiąże się ze studyami, które wywołują lub odkrywają zdolność do sztuki i sądzenia sztuki. Jest zupełnie możliwe nabyć obszerną i użyteczną wiedzę o formach sztuki, jakie istniały w rozmaitych wiekach i śród rozmaitych narodów, a nie osiągnąć bynajmniej władzy określenia, co w którejkolwiek z nich, a tem bardziej w dziełach nowoczesnych—jest dobre lub złe...“

„Nieskończenie lepiej będzie, jeżeli nie wejdziecie nigdy do galeryi malarskiej, niż gdybyście tam weszli, aby tylko się pośmiać i powałęsać... Lepiej nieskończenie, abyście byli zupełnie obcy malarstwu, niż gdybyście tyle o niem wiedzieli, aby wynajdywać braki dzieł wielkich, nadając barwę rozumowania—próżności i pozór przenikliwości—nierozumieniu rzeczy“.

„Korzystniejszem jest dla człowieka przestudyować dobrze jeden obraz Tintoretta, jeden Luiniego, jeden Angelica i parę rysunków Tur-

nera, albo studyować dopóty jakiegoś dobrego mistrza, dopóki się go nie zrozumie—niż z powierzchownem znawstwem skatałogować wszystkie galerye europejskie".

„Prawdziwą funkcyą każdego muzeum jest objawianie tego, co pięknem jest w życiu natury, a heroicznem w życiu człowieka".

„Muzeum, powiedzmy to po pierwsze, nie jest miejscem rozrywki, lecz miejscem kształcenia; i muzeum, powiedzmy to po wtóre, nie jest miejscem nauki elementarnej, lecz nauki dla studyujących (t. j. takich, co chcą się uczyć)".

„We wszystkich mających kształcić lud muzeach unikać należy dwóch wielkich błędów. Pierwszym jest przepełnienie, drugim brak należytego porządku. Niepodobna 20-tu godnych widzenia rzeczy obejrzeć w godzinę, równie jak niepodobna 20-tu godnych czytania książek w dzień jeden przeczytać... A wszystko musi być na swojem miejscu, wszystko musi najlepiej wyglądać właśnie dla tego, że się tam a nie gdzieindziej znajduje, nie powinno być nic zbytecznego, nic obałamucającego".

„Aby lud kształcić należycie, musimy starać się obudzić w nim prawdziwą radość z pięknych rzeczy, jakie mamy do pokazania mu".

Cała—w tych kilku urywkach—przyszła teorya muzeologii. A nie pozostała ona gołosłowną.

Do słów nowatorzy angielscy dodawali wnet czyny, do teoryi — przykłady, do pomysłów — próby ich urzeczywistnienia. Pierwszy skromny sklepik sztuki stosowanej na Red-Lion Square, Morrisowskie kolejne pracownie artystyczne (witrażów, obić, mebli, dywanów, arrasów, fajansów emaliowanych, sprzętów miedzianych i mosiężnych), jego słynna Kelmskocka drukarnia i papiernia, szkoły artystyczne Ruskina, jego próby wskrzeszenia przemysłów ręcznych, założone przezeń stowarzyszenie Guild of St. Georges, wreszcie ufundowane własnym jego kosztem na Walkleyskiem wzgórzu pod Sheffield'em wzorowe muzeum dla kształcenia pragnących — oto etapy kolejne przeowocnej działalności tych jedynych w swoim rodzaju, szlachetnych i wytrwałych zapaleńców,

Wysiłki ich najzupelniejsze odniosły zwycięstwo. Lżeni w początkach i wyszydzani, dzisiaj czci używają ogólnej, jako twórcy nowego rzeczy porządku, jako inicyatorzy wieku całego. Zakielkowała już wszędzie t. zw. sztuka stosowana, powstawać jęły naokół muzea przemysłu artystycznego (Kunstgewerbemuseen), a w ślady tych ostatnich, z gruntu nowych i własnych wytwo-

rów XIX wieku, które odrazu wzięły sobie za cel wyłączny kształcenie smaku w rzemieślnikach i publiczności,—wprędce wstępować jęły i ogólne muzea sztuk plastycznych.

Ale, o ile sztuka stosowana rozwinęła się gruntownie w Anglii i już jako tryumfatorka wkroczyła na kontynent, o tyle muzeologiczne pomysły i próby Ruskina mniejszy względnie wpływ wywarły w jego ojczyźnie*), i dopiero gdzieindziej—w Ameryce, w Skandynawii, i zwlaszcza w Niemczech—szersze, systematyczniejsze i radykalniej postępowe przybrały kształty.

Już w roku 1886, w kilka zaledwie lat po założeniu muzeum szeffildzkiego, Alfred Lichtwark, w swym epokowym dla Niemiec *Programie zadań* zreorganizowanej *Kunsthalli* hamburskiej, dołączył do normalnie przyjętych dotąd celów muzealnych: konserwacyi, porządkowania i pomnażania, cel nowy — *die Nutzbarmachung* — upożytecznienie zbiorów, i poniekąd uczynił zależnemi od niego

---

*) Nie mówiąc o wielkich muzeach państwowych, które prawie nie ruszyły się z miejsca, zwrócimy uwagę, iż nawet powstałe już po muzeum szeffildzkiem, specyalne, ludowe, kształcące instytucye tego rodzaju (Bethnal Green Museum w Londynie, muzeum w Glasgowie, oraz manczesterskie Art Museum) grzeszą mocno przeciw Ruskinowskim zasadom, zwłaszcza skutkiem przepełnienia i braku należytego porządku.

wszystkie tamte. Motywował tę reformę w wyraźnie Ruskinowski sposób. „Nie chcemy muzeum, któreby stało i czekało, lecz instytucyi, któraby czynnie wkroczyła w dziedzinę artystycznego kształcenia naszej ludności... A nie myślimy bynajmniej nauczać historyi sztuki, ani jej filozofii, ani estetyki. Chcemy tylko uczyć patrzeć i odczuwać. Chcemy nie wzbijać się ponad rzeczy, lecz mówić o rzeczach i przed rzeczami“. Ale była w tym *programie* pewna jakgdyby bojaźliwość jeszcze. Autor jakby nie śmiał dotknąć wielkich państwowych galeryj, rządzonych wyłącznie przez historyę sztuki, i projekty swych reform stosował jedynie do mniejszych, uboższych muzeow miejskich i prowincyonalnych, które niepotrzebnie i beznadziejnie starały się naśladować stołeczne wzory, zapominając o bliższych i właściwszych zadaniach.

Jednoczesnie prawie z tem wystąpieniem Lichtwarka, wszczął się w Niemczech pod niewątpliwym bodźcem idei Ruskinowskich wielki ruch reformacyjny w dziedzinie wychowania szkolnego. Spostrzeżono się, że pod wpływem wyłącznie książkowego, myślowego kształcenia ludzie stają się jacyś susi, płascy, niezupełni, nieosobiści; że oprócz myśli człowiek posiada wyobraźnię, uczucia, zmysły, instynkty, czucia wnętrzne,

które również kształcić potrzeba; że te właśnie kształci zaniedbywana dotąd sztuka; że dopiero połączone wpływy oświaty i sztuki zdolne są wytworzyć ten wewnętrzny stan naszego ducha, ten kierunek ogólny naszego myślenia i woli, tę głęboką i subtelną wrażliwość wreszcie, którym dajemy miano kultury.

Weszła na porządek dzienny kwestya artystycznego wychowania młodzieży (Kunsterziehung), nie tego, które otrzymywali dotąd wyłącznie artyści, t. j., producenci sztuki, lecz tego, które potrzebne jest każdemu, aby mógł receptywnie sztukę odczuwać, a które polega na tem, aby istniejące w każdym człowieku zarodki zmysłu do sztuki rozbudzić i wyrobić. Jak szeroko pojęto owo wychowanie artystyczne, świadczą, będące obrachunkiem 15-letnich prób, wysiłków i osiągniętych rezultatów, trzy zjazdy nauczycieli i specyalistów, t. zw. „Kunsterziehungstage“, których ogłoszone drukiem protokuły najżywsze obudziły zainteresowanie. Na pierwszym z nich, w Dreznie r. 1901, zajmowano się sztukami plastycznemi, na drugim, w Weimarze r. 1903, mową i poezyą, na trzecim, w Hamburgu r. 1905, muzyką i gimnastyką (w znaczeniu orchestycznem).

Cały ten ruch zatrącał, między innemi, nieustannie kwestyę stanowiska i wpływu wielkich

zbiorów sztuki, równie ze względu na uczniów, jak — zwłaszcza — ze względu na gwałtowną potrzebę wykształcenia odpowiednich nauczycieli, którzyby tem nowem wychowaniem artystycznem kierować mogli. Odnośne roztrząsania zjazdu drezdeńskiego niezwykle głośnem echem odbiły się w dziennikarstwie i w całem społeczeństwie. Nie dziw też, iż zarząd wielce zasłużonej „Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen“, staraniem którego już w poprzednim (1900) roku odbył się w Berlinie kongres, poświęcony sprawie kształcenia ludu w dziedzinach sztuki i wiedzy, wybrał za temat rozpraw na następnej konferencyi, zwołanej do Mannheimu w r. 1903, kwestyę muzeów jako instytucyj oświaty ludowej (Die Museen als Volksbildungsstätten).

NOWY, KSZTAŁCĄCY CEL MUZEÓW.

W referatach i protokułach dyskusyj zjazdu mannheimskiego, kilka cech znaczących odrazu zastanowić musi. Przedewszystkiem, znacznie większa liczba roztrząsań, poświęconych galeryom sztuki, niż omawiających inne muzea; powtóre, zupełnie różny pierwszych i drugich charakter; wreszcie, znacznie radykalniejszy i daleki już od *Programu* Lichtwarkowskiego ton rozpraw nad muzeami artystycznemi.

W zjeździe uczestniczyli przedstawiciele wszelkiego rodzaju instytucyj muzealnych, ale gdy kierownicy i pracownicy muzeów naukowych i zwłaszcza przyrodniczych przybyli z wyraźną świadomością swych celów i środków, oraz z zapasem sprawozdań o faktach i reformach już dokonanych, reprezentanci galeryj sztuki przynieśli wyraźne wprawdzie poczucie nowych potrzeb, zarazem wszakże pewną chwiejność i nie-

zgodność co do sposobów zadośćuczynienia im, a skutkiem tego pragnienie szerokiego, wszechstronnego naradzenia się i omówienia spornych punktów. Uwydatnia się to nawet w liczbowym stosunku referatów. Ze sprawozdań o dokonanych już próbach upożytecznienia zbiorów warstwom najszerszym, dwa tylko przypada na galerye sztuki, jedenaście zaś na inne rodzaje muzeów. Tymczasem, z referatów ogólnych, teoretycznych i projektujących, kierownicy instytucyj artystycznych wypowiedzieli sześć, reprezentanci zaś naukowych—trzy tylko. W dziale „opinij oprowadzaczy o wartości oprowadzania po muzeach", 13 przemówień traktowało o galeryach sztuki, 17 zaś pozostałych musiało wystarczyć na wszystkie inne muzeów gatunki.

Tłómaczy się to różnemi stadyami rozwoju różnych specyalnych instytucyj muzealnych. Muzea naukowe, i zwłaszcza przyrodnicze, w chwili upublicznienia ich, przeszły odrazu pod zarząd nauk, mających tradycye długoletnie, pewnych siebie i ku wyraźnym dążących celom. Galerye sztuki zaś dostały się w ręce świeżo powstałej, na nich dopiero kształtującej się i przeto zaledwie celu własnego (ale nie ich) świadomej historyi sztuki, która też na błędne musiała je zawieść drogi.

Jeżeli wszakże, skutkiem tego, długo pozostawały one w tyle za innemi zbiorami publicznymi i wegetowały, żadnego nie znając postępu, to teraz parcie ideowe kilku ostatnich lat dziesiątków tak dalece pchnęło je naprzód, że projekty i postulata, które formułowano co do nich na omawianym zjeździe mannheimskim, rewolucyjnie wprost brzmiały wobec całej przeszłości. A rewolucyjność ta uderza tem bardziej, że między odnośnymi referentami i uczestnikami dyskusyj nie było — choćby tylko dla kontrastu — żadnych utopistów, żadnych artystów-fantastów, żadnych bezwzględnie wolnych od rutyn myślicieli. Byli to sami fachowcy, doświadczeni i rutynowani kierownicy i pracownicy muzealni, wychowani w tradycyach historyi sztuki, we czci dla niej i pod jej skrzydłami. Z ich to ust padały konstatacye i żądania, których jeszcze przed kilkunastu laty nie odważał się Lichtwark sformułować w swoim „Programie“.

Nie ograniczano się już, jak on niegdyś, do mniejszych, uboższych i świeżo powstających muzeów, żądano reformy dla wszystkich, nie wyłączając wielkich, stołecznych zbiorów. Tenże sam Lichtwark, zdając sobie doskonale sprawę z trudności przekształcenia tych ostatnich zwłaszcza, — jakże inaczej, jakże radykalnie, w imię nowych

celów, teraz przemawiał. „Jakkolwiek ciężkoby to było, dzień musi nadejść, gdy nawet zbiory tej objętości, co galerye drezdeńska lub monachijska, zostaną przepuszczone przez sito i na nowo rozlokowane w pomieszczeniach, które obmyśli i zbuduje jakiś duch artystyczny. Wtedy dopiero będą mogły kształcące swe zadanie wypełniać rzeczywiście“.

Kształcenie—kształcenie warstw najszerszych, i to nie za pośrednictwem historyi sztuki, nie przez komunikowanie pamięciowych, erudycyjnych wiadomości, lecz przez budzenie zmysłu do sztuki, przez uczenie patrzenia i odczuwania, — oto co uznano za najwyższy cel, za pierwsze zadanie muzeów sztuki. „Jest to“ — odezwał się dr. Erdberg — „kwestyą bytu dla narodu, czy uda się w szerszych warstwach rozbudzić życie duchowe i duchowe potrzeby“. „Bez współdziałania sztuki“— twierdził Osthaus, reprezentant „Folkwangu“ z Hagen — „najważniejsze kwestye życia społecznego nie są do rozwiązania“. „W tem, co się dzieje z muzeami“—dorzucił Lichtwark—„leżą nieoszacowane moce, i to daje im zupełnie odrębne i nieodzowne stanowisko obok uniwersytetów i akademij“.

Odezwało się wprawdzie parę głosów, żądających jakiejś po staremu hierarchii celów, ja-

kiegoś pierwszego jednak miejsca dla zadań historyi sztuki, i bezmyślnie stosujących do nowej wychowawczej działalności muzeów nieodpowiedni zupełnie termin „popularyzacyi". „Naukowe opracowanie materyału" — *najstanowczej* zastrzega się prof. dr. Kautzsch z Darmstadtu—„stanowi i stanowić musi nieodzowną przesłankę każdej pracy popularyzacyjnej", a przewodniczący na ostatniem zgromadzeniu konferencyi chce ratować poniekąd zagrożoną przeszłość, twierdząc, że głównym celem muzeów jest jednak „służenie interesom wyższej sztuki (?) i nauki". Brzmiące te lecz puste frazesy — zbijania nawet długiego nie potrzebują.

Popularyzacya to jakieś przekształcenie samej rzeczy gwoli jej uproszczeniu, ułatwieniu czy też rozpowszechnieniu. Popularyzacyę więc stanowi w sztuce — ułatwiony wyciąg fortepianowy w stosunku do właściwej partycyi symfonicznej, albo byle jaka reprodukcya w stosunku do oryginalnego dzieła sztuki plastycznej. Ale gdy widz w muzeum staje w obliczu dzieła samego, gdzież może być mowa o popularyzacyi? A „interesa wyższej sztuki"? Cóż może być interesem sztuki najwyższej, jeśli nie oddziaływanie dzieła na widza, jeśli nie wytwarzanie w tym ostatnim duchowego z twórcą wspólnictwa, jeśli nie paniczne

porywanie go ponad zwykły, codzienny poziom jego duchowości?

To też te nieudane próby bronienia zwierzchnich praw historyi sztuki świadczyły tylko o pomieszaniu celów tej ostatniej z zupełnie różnemi celami sztuki samej i jej zbiorników, muzeów i galeryj.

Zresztą nawet owe nieliczne wystąpienia za starym rzeczy porządkiem miękkie nader były, ostrożne, platoniczne i... niekonsekwentne, ich właśni bowiem autorowie przyznawali tuż obok, że zawartość niedziałających na publiczność zbiorów byłaby (mimo usług oddawanych historyi sztuki!) „*martwą masą, martwym dobytkiem*“,—co znaczy, że warunkiem żywotności muzeów, ich celem i zadaniem głównem jest właśnie ich „skuteczność estetyczna“, jak najgłębsze, jak najbezpośredniejsze działanie dzieł sztuki na widzów*).

---

*) Gdy się patrzy na zwiedzających—powiada dyr. Lehmann z Altony—którzy przechodzą obojętnie koło najdroższych skarbów sztuki, staje w myśli pytanie, czy opłaca się niezmierna praca i niezmierny kapitał, jakie zużyliśmy na założenie wypełnionego temi drogocennościami muzeum?

Zarządy naszych muzeów—chwali się dyr. Leisching z Wiednia—uznały dawno, że niedość jest bogacić, porządkować i katalogować swe zbiory do użytku historyi sztuki, lecz że przede-

wszystkim należy obudzić zainteresowanie do nich, w wielkich, pragnących kształcenia masach narodu.

A dyr. Grosse z Fryburga—tylko na „panujące stosunki“ składa nadaremność i praktyczną nieprzeprowadzalność żądania, aby wielkie muzea inaczej uporządkowały swe zbiory „für die Zwecke des Kunstgenusses“.—Ale gdyby nie „panujące stosunki“, uważałby tego rodzaju zasadnicze przekształcenie muzeów za konieczne.

Wszystko to wskazuje, jak zdecydowanie zjazd mannheimski uznał dla muzeów cel główny.

BUDZENIE ZMYSŁU DO SZTUKI.

Co pozbawia owej skuteczności estetycznej najwspanialsze, całemi szeregami arcydzieł chlubiące się muzea, mówiliśmy już powyżej: z jednej strony, bezwrażliwość zupełna większości widzów, z drugiej zaś, przeszkody, wynikające z wymagań i rządów historyi sztuki.

Bezwrażliwość konstatował i na zjeździe mannheimskim cały szereg mówców, zaznaczając przytem dobitnie, jako wynik długoletnich własnych doświadczeń i spostrzeżeń, że nie jest ona bynajmniej wyłączną właściwością klas niższych, zupełnie ze sztuką nieobytych, lecz raczej i przedewszystkiem tak zwanych sfer inteligentnych, paplących papuzio o sztuce, szastających nazwiskami, datami i komunałami, niezdolnych ani na chwilę oddać się oglądanemu dziełu, a skłonnych

do zarozumiałej krytyki bez najlżejszego poczucia rzeczy*).

Ci to właśnie zdolni są minąć obojętnie, bez żadnego wrażenia, a często gęsto z zadowolonym z siebie, drwiącym uśmiechem, największe arcydzieło, o ile ich o niem odpowiedni Baedecker tłustym drukiem albo kursywą nie ostrzeże. „Szerokie koła burżuazyi“—stwierdza dr. Erdberg— „są w danym względzie prawie beznadziejne; w prostych natomiast warstwach często zdarzają się przykłady, że widz, ze skromnością i poszanowaniem, skłonny jest w sobie samym szukać przyczyny, gdy dane dzieło nic absolutnie mu nie mówi“.

Ale nawet ci prości, szczerzy i pragnący, nawet wrażliwsi i nieco ze sztuką obyci — nie są w możności wynieść z dzisiejszych wielkich muzeów żadnego pełnego, głębokiego i trwałego wrażenia. Stoją temu na przeszkodzie — przedewszystkiem, rozmiary galeryi, zbyt wielka ilość przepełnionych sal, pociągająca mimowoli do szybkiego ich przebiegania; powtóre, spichrzowo-antykwarskie, stłoczone rozmieszczenie wybitniejszych i mniej wybitnych dzieł sztuki, tak, że

---

*) „...lauter halbblinde, kleinliche Nörgler mit ungeheuren Ansprüchen, vollkommen unfähig sich hinzugeben und immer zu allererst zur Kritik angelegt“. *A. Lichtwark.*

jedno przeszkadza drugiemu, i właściwie żadnego z osobna kontemplować nie można; nakoniec, niepodobieństwo należytego skupienia uwagi w wielkich anfiladowych salach, przez które bezustannie z gwarem przepływa mniej lub więcej liczna procesya obojętnych zwiedzaczy i gapiów.

Uznawszy nowy, nieodzowny i najważniejszy cel muzeów, zjazd musiał niezwłocznie zastanowić się nad środkami urzeczywistnienia go, t. j., 1) obmyśleć sposoby zwalczania owej niewrażliwości ogółu i budzenia w nim zmysłu do sztuki, 2) zaś usunąć przeszkody, wynikające z dotychczasowych urządzeń muzealnych.

W dotyczących pierwszej kwestyi referatach, sprawozdaniach z własnych doświadczeń i dyskusyach, uderza pewna rozbieżność zdań, pewna chwiejność, pewne jak gdyby stąpanie po niepewnym gruncie.

Dopóki chodzi o czysto zewnętrzne—i zresztą następcze dopiero, już ku pograniczom historyi sztuki, oraz „rozumienia“ (nie zaś „odczuwania“) dzieła zmierzające—pomoce do kształcenia, wszystko jest jasne i wszyscy są zgodni. Tak—wyraźną dziś dla każdego jest konieczność podręcznej przy muzeum biblioteki z czytelnią, zawierającej, obok podstawowych książek z zakresu sztuki, przedewszystkiem możebnie pełną kolekcyę najlepszych

prac o artystach, których jakieś dzieła galerya w swoich zbiorach posiada. Podobnież, tłómaczenia nie potrzebuje nieodzowność zbioru doskonałych fotografij i dyapozytywów z najkapitalniejszych i najcharakterystyczniejszych wytworów sztuki, a przedewszystkiem z najwybitniejszych—znowu—dzieł tych mistrzów, których pewnemi oryginałami muzeum się chlubi. Sale do pracy, do rysowania i bliższego studyowania, każda dzisiaj instytucya muzealna posiada. Lichtwark stwierdza, że obecnie żadne muzeum nie buduje się również bez sali odczytowej, i że najnowsze mają nawet po dwie: dla szerszej publiczności i dla głębiej idących studyów.

Zamieszanie atoli, niepewność i niezgoda wszczynają się, gdy zachodzi mowa o nieodzownych przed innemi, najbezpośredniejszych środkach kształcenia, ustnych i piśmiennych: o drukowanych przewodnikach dla publiczności, w odróżnieniu od katalogów *ad usum* fachowców; o objaśnieniach i etykietach pod obrazami, czy innemi dziełami sztuki; o odczytach z demonstracyami bądź oryginałów, bądź reprodukcyj; o oprowadzaniach wreszcie po galeryi i praktycznych ćwiczeniach w patrzeniu.

Każdy np. zdaje sobie sprawę, że dać naukowy, ścisły, opracowany dla fachowców histo-

ryi sztuki, katalog wielkiej galeryi w ręce przeciętnemu jej zwiedzaczowi, byłoby to raz jeszcze obłąkać go w lesie bezbrzeżnym i nieprzebytym. Przedewszystkiem, ów przeciętny widz nie zdoła nigdy obejrzeć z korzyścią całej galeryi—a więc przewodnik dla niego winien wskazywać tylko dzieła najwybitniejsze i najcharakterystyczniejsze. Powtóre, cały szereg uwzględnianych w naukowym katalogu szczegółów, dla szerszej publiczności niema żadnego znaczenia.

Natomiast, w popularnym przewodniku winnoby być coś, coby motywowało poniekąd wybór tych właśnie dzieł jako najgodniejszych uwagi, coś, coby pomagało mało wrażliwemu nowicyuszowi odczuć ich arcydzielność i znaczenie. To coś atoli nie powinno być ani rozcieńczoną historyą sztuki, ani interpretacyą treści obrazu, przerywaną wykrzyknikami „cudne, piękne, wspaniałe“, ani choćby najbardziej fachową oceną techniki. Czemże tedy? „Zwięzłą analizą specyficznie artystycznej osnowy“, odpowiada Kautzsch. Wyrażenie słuszne w gruncie, ale sformułowane nader nieściśle i dające pole do najsprzeczniejszych interpretacyj. Z takich odpowiedzi wytwarza się właśnie ów „zamęt w pojęciach o sztuce“, który W. Trübner dosadnie zobrazował w swojej broszurze.

Co do etykiet i objaśnień pod dziełami sztuki, niemasz źdźbła zgody. Ruskin w swej sali Carpaccia (w szeffildzkiem muzeum) umieścił pod obrazami biegnącą wzdłuż ściany oszkloną gablotkę, w której widz czytać może wyczerpujące opisy i krytyki każdego dzieła. Tymczasem, Grosse np. twierdzi, że dzieło winno mówić samo za siebie i że na tabliczce pod nim winno być wskazane co najwyżej nazwisko artysty i może przedmiot obrazu. „Gdzie szersze objaśnienia są konieczne“—dodaje—„tam lepiej udzielać ich ustnie“.

Wykłady zatem? Nie, bo te, o ile są pożyteczne dla teoretycznych kwestyj sztuki lub jej historyi, o tyle przy szerszem objaśnianiu poszczególnych dzieł zbaczają zawsze prawie na manowce albo próżnego gadulstwa, albo porównań i zestawień, a tymczasem—jak słusznie zauważa Erdberg—powinniśmy dążyć do *bezpośredniego* odczucia piękności dzieła, nie zaś dopiero przez refleksye i przeciwstawianie mu dzieł mniej skończonych.

Pozostają „oprowadzania“ po muzeach i ćwiczenia w patrzeniu, polegające na *pokazywaniu* godnych widzenia dzieł sztuki i doprowadzaniu widza przez szereg umiejętnie stawianych pytań do tego, aby sam sobie zaczął zdawać sprawę, co widzi, zapamiętywał to, wyuczał się poniekąd

danego np. obrazu na pamięć, podobnie jak uczymy się na pamięć utworu poetyckiego, i przez to stopniowe trenowanie dochodził do zainteresowania się nim i—odczuwania go. Pytania muszą być stawiane nader ostrożnie i umiejętnie, aby jak najmniej suggerować widzowi, aby wszystkie spostrzeżenia wydobywać niejako z niego samego, aby, wychodząc z najogólniejszych i najprostszych rzeczy (czasem nie z danych historyi sztuki, nie z fabuły dzieła, nie z jego techniki!), dać mu powoli odgadnąć i odczuć po swojemu, na czem polega właściwe oddziaływanie danego utworu sztuki i jego czysto artystyczna istota.

Erdberg, Lichtwark i Kautzsch mówią o tej sprawie nader świadomie i mądrze, wykazując, jak wiele korzyści bezpośrednich i ubocznych przez takie ćwiczenia i oprowadzki osiągnąć można. Przy umiejętnem kierownictwie, szkolą one oko, przyzwyczajają do wyczerpującego i wytrwałego wpatrywania się, oduczają od pobieżnych rzutów oka i powierzchownych krytyk, wyrabiają pamięć wzrokową, rozbudzają wrażliwość, dają poczucie nowych wartości życiowych, ukrytych w sztuce, wywołują nieznaną dawniej tęsknotę do niej, jej coraz trwalszą potrzebę, a razem świadomość, że nie jest ona czemś, co na pierwsze skinienie mieć można, że trzeba kształcić

zarodki swego zmysłu estetycznego, trzeba się uczyć odczuwać.

Ale „jakiejś metody kształcenia wrażliwości estetycznej“—powiada Erdberg—„niemasz dotąd; wszystko zależy od osobnika i jego zdolności porywania ludzi za sobą“. „Komu sztuka serdecznej nie sprawia radości“—inaczej omawia to Lichtwark—„ten nie powinien przykładać ręki do tej gałęzi nauczania“.

Oto prawdopodobnie powód, dla którego produkowane na zjeździe ,,opinie oprowadzaczy“ (przeważnie nauczycieli szkolnych) o wartości oprowadzania, na podstawie prób własnych, świadczyły, z małemi wyjątkami, o absolutnym braku zrozumienia rzeczy. W epoce zjazdu doskonałe Lichtwarkowskie *Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken,* oraz cięższa, pedantyczniejsza, lecz również pożyteczna książeczka W. Geissela *Wie ich mit meinen Jungens Kunstwerke betrachte,* nikomu jeszcze nie mogły być znane. Nietyle metodyczne, ile przykładowe, zawarte w nich dane położą jednak zapewne z czasem koniec macaniu na oślep i wykształcą zwolna szereg zamiłowanych, doświadczonych przewodników w tej nowej kształcenia dziedzinie.

PODZIAŁ ZBIORÓW MUZEALNYCH
NA NAUKOWE I WYSTAWOWE.

Z zupełnie innem zdecydowaniem, z zupełnie inną zgodnością, zabrał się zjazd mannheimski do koniecznych, gwoli nowym ideom, modyfikacyj w ustroju samych galeryj. Znać tu było zaraz wytrawnych, pewnych siebie, świadomych, co się da osiągnąć, a co nie, praktyków w swojej dziedzinie. Przyczynił się też snadź w pewnej mierze przykład innych muzeów (przyrodniczych i etnograficznych), które już dawniej zaprowadziły w urządzeniach swych pewne zmiany analogiczne. Dość, że odnośne referaty Lichtwarka, Grossego i Denekena nie spotkały się w ciągu rozpraw z żadną opozycyą, z żadnemi zastrzeżeniami i ograniczeniami.

Z niezwykłą i znaczącą u doskonałych znawców życia muzealnego jednomyślnością omawiano projekty reform, salwujących z jednej strony

właściwe interesy historyi sztuki, z drugiej zaś rozwiązujących—jak niepodobna lepiej— kwestyę świeżo uznanej za cel główny, estetycznie kształcącej działalności galeryj.

Przedewszystkiem, zdecydowano się zerwać otwarcie z tradycyą złudnej i bezowocnej, jak widzieliśmy, *stałej* dostępności *całych* zbiorów muzealnych dla warstw najszerszych.

Uznano nieodzowność wewnętrznego podziału w muzeach: na *pomieszczenia wystawowe,* otwarte nieustannie dla publiczności, mające na celu estetyczne jej kształcenie i zadowalanie, oraz na *zbiory naukowe, składy i pracownie,* przeznaczone do studyów i badań fachowych i dostępne tylko dla uczonych, zbieraczy i artystów.

Te ostatnie właściwie żadnych zmian (prócz czysto fachowych, technicznych ulepszeń) nie potrzebują. Wszystko w nich może od biedy pozostać po staremu: i nieskończona ilość sal, i typ wczorajszych pomieszczeń muzealnych, i nadmierna masa materyału różnej wartości, i sposób jego klasyfikacyi oraz rozmieszczenia czy rozstawienia.

W salach wystawowych natomiast wszystko musi zasadniczo od dotychczasowych różnić się urządzeń.

Ilość sal powinna być stosukowo nader niewielka (jedna, dwie, lub co najwyżej kilka), aby

nie przygniatać, nie znieczulać widzów nadmiarem materyału, aby umożebnić im większe skoncentrowanie uwagi i większą świeżość wrażeń, aby odzwyczaić publiczność od zadyszanych galopów przez niezliczone ubikacye muzealne i rozbudzić smak do zatrzymywania się dłuższego przed danem dzielem sztuki, do uważniejszego wpatrywania się w nie, do częstszego przed nie powracania, — jednem slowem, do *przebywania* w muzeum.

Rodzaj pomieszczeń tych musi być również inny. Nie mogą to być zbyt olbrzymie, zbyt imponujące sale, których kolosalność zabija poszczególne subtelności i odcienia, w których dzieła sztuki giną w obszarze, lub przygasają śród jaskrawych przepychów tła, i gdzie gwarność bezceremonialnych tlumów uniemożebnia skupienie.

Muszą to raczej być dostojne, lecz spokojne, ciche, dyskretne ramy—i tylko ramy!—dla mieszczących się w nich skarbów sztuki. Te ostatnie nie mają bynajmniej dekorować tylko całości, lecz, przeciwnie, powinny być punktami centralnemi, skupiającemi uwagę widza i górującemi w jego wrażeniu.

Mimo nieliczności tych sal, należy bezwzględnie unikać w nich zbytniego przepełnie-

nia. „Im mniej damy“—powiada Grosse — „tem damy więcej“.

Każde dzieło sztuki musi tu być umieszczone wedle zasad czysto estetycznych, t. j., w warunkach najbardziej ułatwiających jego odczucie; każde musi otrzymać tyle miejsca, aby mogło bez przeszkód ze strony innych oddziaływać w pełni na widza, aby między jednem a drugiem wrażeniem oko i dusza miały chwilę wypoczynku, aby zwiedzający mógł się bez wysiłku wyosobnić z przedmiotem swej kontemplacyi i z odnoszoną impresyą estetyczną.

A dzieła sztuki mniejszych rozmiarów — słusznie zauważa Grosse—stosunkowo więcej od wielkich wymagają przestrzeni, stosunkowo większego od siebie oddalenia, aby módz wywrzeć wrażenie. Nawet sztychy, nawet fotografie nie mogą być zagęsto wieszane, jeżeli nie mają głuszyć jedne drugich i spływać w niewyraźny ton ogólny.

Dalej, nie może tu być żadnego nagromadzenia materyału różnej wartości, żadnej systematyzacyi według epok, szkół i kierunków, żadnego powtarzania się jednogatunkowych i różnych tylko intensywnością wrażeń.

Tu konieczny jest sam wybór, same rzeczy znaczące, charakterystyczne, bez względu na

ich blizkość czy odległość w dziejach sztuki, same dzieła najlepsze, wybitne, doskonałe, same prawe, wielkie mistrzów utwory—albowiem właśnie analfabetom estetycznym, właśnie tłumom nieobytym ze sztuką i niemającym jeszcze tego, co się smakiem zowie, właśnie ludziom o niedość rozbudzonej wrażliwości—potrzeba najwyższych, najpotężniejszych, najszlachetniejszych dzieł sztuki, aby mogli odnieść głębokie i trwałe wrażenie estetyczne*)

Wreszcie, zwykłe w dotychczasowych muzeach sztuk pięknych i sztuki stosowanej, wyosabnianie różnych *rodzajów* produkcyi artystycz-

---

*) Wyosabniać rzeczy najlepsze z całych zbiorów próbowały już niejednokrotnie najdawniejsze muzea sztuki w t. zw. „salach honorowych" (*Salon carré* w Luwrze, *Tribuna* w Ufficyach), ale przedewszystkiem instalacye te z zupełnie innych, dziś przestarzałych, zaprowadzano motywów, a—co za tem idzie—rozmieszczenie w nich dzieł sztuki bynajmniej nie było wzorowe i do obecnie pożądanego celu prowadzące. Zresztą ponieważ taka sala honorowa stanowiła tylko jedno z licznych, narówni z nią dostępnych pomieszczeń muzealnych, widz zazwyczaj żadnego mocniejszego nie mógł z niej wynieść wrażenia. Albo nie był już zdolny do niego, skutkiem znużenia przy oglądaniu mnogich, poprzednio przebieżanych sal mniej honorowych, albo rozpraszało mu się ono w niepoliczoności innych, zwiedzanych następnie. Projektowane przez zjazd mannheimski *sale wystawowe* (Schauraüme) mają być *jedyną, stale dla publiczności dostępną* częścią galeryi wpływ ich kształcący nie będzie przeto narażony na te przeszkody.

nej tu nie jest ani konieczne, ani pożądane. Wogóle nie robi się już teraz różnicy żadnej między sztuką czystą a stosowaną i najnowsze muzea (np. miejskie magdeburskie) przeznacza się jednako i wspólnie dla obu. Ale w tych kilku jedynie i stale dostępnych dla publiczności salach, nawet poszczególne poddziały tak jednej jak drugiej nie potrzebują żadnych rozgraniczeń. Owszem, sąsiadowanie bezpośrednie obrazów, rzeźb, motywów architektonicznych, grafiki, ceramiki, tkanin, sprzętów i wszelkich gatunków tworzenia artystycznego, może tylko podnieść wrażenie każdego z najróżnorodniejszych dzieł sztuki, o ile—rzecz prosta—rozmieścić je ze smakiem i zrozumieniem rzeczy.

Tylko rozmieszczenie to nie powinno robić wrażenia bogato i wygodnie urządzonego mieszkania, bo muzeum a prywatne *intérieur* to dwie różne rzeczy. W pierwszem widz nie powinien nigdy czuć się zbytnio wygodnie, zbytnio *à l'aise*. Trzeba, aby nie zapominał ani na chwilę, że stoi przed majestatem piękna i twórczości. „Zbawienna to byłaby rzecz dla ludzi“—zakończa całe swe rozumowanie Grosse—„aby nabrali nieco respektu dla sztuki“.

Ten podział zbiorów muzealnych stanowi reformę radykalną, przełomową, której do-

niosłości dziś jeszcze niepodobna przewidzieć i ocenić.

Ograniczając stałą dostępność dla publiczności do kilku pomieszczeń, usuwając w tych ostatnich wszystkie wynikające z dotychczasowego ustroju utrudnienia i przeszkody, ułatwiając wreszcie korzystanie z ich wpływu estetycznego przez wspomniane wyżej przewodniki drukowane, oraz ustną pomoc oprowadzaczy,—nadać ona może martwym do dziś muzeom zupełnie nową żywotność, umożebnić wszystkim „studyującym“, w Ruskinowskiem, czy Peladanowskiem znaczeniu tego słowa, rzeczywiste, owocne wczuwanie się w artystyczną dzieł sztuki istotę, poderwać nakoniec grunt pod nogami całemu dzisiejszemu, jałowemu i blagierskiemu *museum-trotter*'stwu.

Nieliczne, niezawielkie, nieprzetłoczone, samym najdobrańszym wypełnione materyałem, stałe sale wystawowe zmienić się mogą w przyszłości w prawdziwe starożytne *musejony*, w miejsca istotnego, całą duszą obcowania z dziełami twórczości ludzkiej. W nich, na utworach doskonałych i charakteru pełnych, wyrabiać się będzie smak publiczności, wrażliwe, szczere odczuwanie estetyczne, zarówno niezależne i od pedantyczno-szkolarskich formułek, i od fluktuacyj mody, i od zacietrzewień do powierzchownych nowości. W nich

powoli odwykać będą widzowie od pustej i bez-śladnie mijającej, barbarzyńskiej ciekawości dzikich ludzi, od pozerskich pseudo-znawstw i zarozumiałych pseudo-krytyk, od *flirt*'owych wreszcie czy *cercle*'owych, lekceważących wałęsań się z sali do sali,—a natomiast, przez stałe, często powtarzane obcowanie z arcydzielnemi utworami, dochodzić do jakiejś komunii duchowej z twórcami, do zbożnej czci dla wielkich dzieł ich, do gorącej dewocyi Piękna, do pragnienia go wszędzie i zawsze, w sobie, w innych, w każdym przedmiocie, w każdym postępku, w życiu całem.

Atoli to są rzeczy dalekiej przyszłości. Skutkiem najrozmaitszych przyczyn, między któremi fatalne wpływy dawnego ustroju muzealnego nieostatnią grają rolę, ludzie tak daleko stoją dzisiaj od sztuki, tak bardzo przywykli widzieć w niej jedynie chwilową rozrywkę, tak nienasycenie żądają i w jej dziedzinie, niby w jakim kabarecie, czy panopticum, przedewszystkiem ciągłych nowości,—że nawet twórcom omówionej reformy, uważającym owe nieliczne stałe sale wystawowe za jądro i główne podłoże kształcącej działalności muzeów, wydało się jednak wątpliwem, czy same one, bez innych pomocniczych środków, zdołają dłużej utrzymywać w należytem natężeniu zainteresowanie publiczności.

Grosse proponował, jako środek zapobiegawczy, zmienianie od czasu do czasu wystawionych w nich dzieł sztuki. Deneken wyraził zupełnie poważnie i dość naiwnie obawę, że musi kiedyś nadejść dzień, gdy odwiedzający będą mieli wrażenie, że „umieją już muzeum (t. j. dostępną jego część) na pamięć“. Dość naiwnie, powiadamy, gdyby bowiem to umienie na pamięć było istotnem, nie mielibyśmy potrzeby obawiać się o brak zainteresowania, owszem skłonni bylibyśmy przypuszczać, że owe nieliczne sale wystarczyłyby twierdzącym tąk widzom na całe życie.

Przykład z pokrewnej a zrozumialszej snadź dla większości czytelników dziedziny poezyi. Przeczytawszy raz jeden jakiś poemat arcydzielny, posiadamy z niego zaledwie główne zarysy, nie zdołaliśmy jeszcze ogarnąć wszystkich, kryjących się w nim piękności, i dla tego jest on nam jeszcze poniekąd obojętnym; odłożywszy go na bok, jesteśmy zdolni zabrać się z niemniejszą satysfakcyą do jakiegoś innego utworu poetyckiego. Ale przeczytajmy go raz drugi, trzeci, dziesiąty, zacznijmy już niemal pamięciowo nim władać, a przekonamy się, jak coraz nowe z każdą chwilą uderzać nas w nim będą szczegóły, jak zwolna zagarnie on całe nasze życie duszne, jak stanie nam się skarbnicą wszelkich rozwiązań i obja-

wień i jak wprędce zasłoni sobą wszystkie inne, choćby niemniej arcydzielne utwory.

Homines unius libri znają częstokroć rozkosze i podniesienia duszne, o jakich nie mają pojęcia pośpieszni ksiąg przebiegacze. A jedno z przytoczonych powyżej zdań Ruskina świadczy, iż wolno nam, odwracając Horacyuszowskie *ut pictura poesis,* wnioskować to samo o sztukach plastycznych. Kto istotnie posiądzie na pamięć jedno czy kilka arcydzieł malarstwa lub rzeźby, ten już tak bardzo i tak co chwila nowości nie potrzebuje.

To też nie o umiejących na pamięć chodzi tutaj. Ci sami sobie dadzą radę. Chodzi o większość ogromną publiczności, która jeszcze nic na pamięć nie umie, wie zaledwie, przebiegłszy sale z katalogiem w ręku, co się w nich znajduje, powtarza z mniejszem lub większem zrozumieniem oceny przewodnika lub sprawozdań dziennikarskich i—znudziwszy się tem powtarzaniem—żąda nowych rzeczy, jako nowej strawy dla swych rozmów i kontrowersyj. Zmiana w oglądanym materyale jest najpewniejszym środkiem, aby takich widzów przyciągnąć i skłonić do częstszego, regularnego odwiedzania muzeum.

Ale naruszanie czy modyfikowanie raz skompletowanego doboru rzeczy najwybitniejszych

z całej galeryi i drogich już wytrwalszym, zamiłowańszym jej klientom — nie wydawało się wskazanem. Sam przez się tedy nasunął się projekt równorzędnych ze *stałemi* salami publicznemi, *czasowych i specyalnych wystaw w muzeach.*

Pomysł nie był w gruncie rzeczy nowością i nie zrodził się bynajmniej wyłącznie z omówionego wyżej motywu. Wystawy takie urządzano już dawniej w różnych muzeach, ale przeważnie dorywczo, bez planu stałego, dla zadośćuczynienia takiej lub innej miejscowej potrzebie.

Dopiero na zjeździe mannheimskim rozpatrzono cały ich obszar, wszystkie ich możebności i korzyści; uznano niezwykłe ich znaczenie wobec nowego, kształcącego celu muzeów i wobec podziału zbiorów muzealnych na publiczne i naukowe; uczyniono z nich nową pomocniczą względem tamtej reformę i, zrywając z dawnym bezwładem muzealnym, zaznaczono nieodzowność czujnej, bacznej, planowej działalności w tym także kierunku.

CZASOWE, SPECYALNE WYSTAWY W MUZEACH.

Najbliższym, najbezpośredniejszym przedmiotem wystaw czasowych w galeryach sztuki są, rzecz prosta, *własne zapasy* każdej z takich instytucyj, te części jej zawartości, które dla pewnych powodów nie mogą być ciągle wystawione na widok publiczny. Nawet dawniej, w epoce *stałej* dostępności *całych* zbiorów, każde muzeum, bądź dla braku miejsca, bądź dla innych względów, musiało niektóre swe działy trzymać poniekąd w ukryciu i okazywać *tylko na żądanie*, w jakichś specyalnych *salles d'études*, co, z natury rzeczy, czyniło je dostępnemi jedynie dla świadomych już, wiedzących, czego żądać, badaczy i specyalistów.

Do kategoryi tej, w muzeach sztuki stosowanej, należą np. kolekcye tkanin, których same względy konserwacyi nie pozwalają stale wysta-

wiać na działanie światła; w galeryach zaś—przedewszystkiem zbiory rysunków, oraz cały ogromny, niepozwalający myśleć o stałem rozwieszeniu na ścianach, materyał grafiki twórczej (t. zw. *Kupferstichcabinet*'y, *cabinets des estampes*).

Nieuniknione utrudnienia w dostępie do obu np. ostatnich działów przyczyniły się w znacznej mierze do panujących obecnie śród t. zw. inteligentnej publiczności, ba, nawet śród tych i owych artystów, zupełnej nieznajomości i lekceważenia tych gałęzi sztuki.

Jęły się mnożyć najdziksze przesądy o wyższości, dajmy na to, olejnego malarstwa od rysunków, a cóż dopiero od oryginalnych akwafort, drzeworytów, czy litografij, o których w końcu mało kto nawet wiedział, że są takiemiż i niemniejszej wartości, niż obraz czy rzeźba, oryginałami. A byli tymczasem mistrzowie, którzy właśnie w tej chowanej po szufladach czy kartonach części dzieł swoich złożyli najlepsze, najgłębsze pierwiastki twórcze i którzy bez jej znajomości należycie ocenieni być nie mogą. Tak—nie zna się Leonarda lub Rafaela—bez ich rysunków, a Dürera i Rembrandta bez ich drzeworytów, miedziorytów i akwafort.

To też nawet najkonserwatywniejsze muzea uczuły zwolna, że samo wydawanie w salach

pracy nielicznym żądającym kartonów z rysunkami czy dziełami grafiki nie wystarcza, że trzeba je od czasu do czasu wystawiać publicznie w pewnych ugrupowaniach, aby dać możność zaznajomienia się z niemi nawet tym, co jeszcze żądać nie umieją, albo są na ten wysiłek energii zbyt leniwi. Sami pamiętamy w Luwrze takie częściowe i czasowe ekspozycye rysunków Leonardowskich i Rafaelowskich, a w Gabinecie Sztychów przy Bibliotece Narodowej — planowe wystawy graficzne.

Lichtwark, w swym reformatorskim programie zadań Kunsthalli hamburskiej, projektował już zupełnie systematyczne, kolejne zaznajamianie w ten sposób publiczności ze *wszystkiemi* zapasami miejscowego gabinetu sztychów. „Przez jedną zimę sprezentować staro-niemieckich rytowników, kiedyindziej starych Włochów, potem Holendrów XVII lub Francuzów XVIII wieku“, później jeszcze nowych, XIX-wiecznych drzeworytników, akwaforcistów i litografów.

Nadto, dodatkowo proponował — wychodząc ciągle ze stanowiska *upożytecznienia wszystkich zbiorów* — podobne kolejne, częściowe i bardzo planowe wystawy ze wspomnianej powyżej kolekcyi doskonałych reprodukcyj fotograficznych, które dla studyujących takie same w zakresie

historyi malarstwa mają znaczenie, jak w zakresie historyi rzeźby—odlewy gipsowe.

Odkąd, na zjeździe mannheimskim, jednomyślnie uznano konieczność podziału zbiorów muzealnych na publiczne i naukowe, materyał dla owych wystaw czasowych wzrośnie olbrzymio.

Już nietylko z gabinetu sztychów, ze zbioru rysunków, z działu tkanin, z kolekcyi fotografij, lecz z całego—po za kilku publicznemi salami—obszaru zasobów muzelnych, dostępnego normalnie tylko badaczom, z obrazów, rzeźb, odlewów gipsowych, produkcyj sztuki stosowanej, wybierać będzie można od czasu do czasu, według z góry powziętych, wyraźnych punktów widzenia, różne cykle, dające obraz bądź pewnego gatunku sztuki, bądź jakiejś specyalnej techniki artystycznej, badź tej czy owej szkoły lub epoki, — i przedstawiać je kolejno widzowi, jako osobne ekspozycye.

W ten sposób, całe zbiory muzealne, w przeciągu pewnego czasu, przedefilują przed oczyma pragnących poznać je i czegoś się z nich nauczyć.

W ten sposób, upadnie też sam przez się zarzut, który — pisząc o podziale zbiorów muzealnych na dostępne i niedostępne dla szerokiej publiczności — przewidywaliśmy z góry ze strony monomanów równościowych, żądających

jednakiej dostępności wszystkiego dla wszystkich, choćby formalnej tylko, choćby bezowocnej, pozornej, ułudnej, ale koniecznie jednakiej dla wszystkich, aby nie było żadnych różnic i przywilejów (!).

Dostępność obecnie projektowana, kolejna w czasie, nie zaś jednorazowa w otumaniającej niepoliczoności sal muzealnych, będzie nakoniec rzeczywistą, logiczną, owocną, będzie służyła nie jałowemu czy pozerskiemu wałęsaniu się po galeryach, lecz szczerym, istotnym pragnieniom estetycznym.

Nowy cel główny muzeów zmienił zasadniczo dotychczasową ich oryentacyę. Dotąd istniały one—poza pożytkiem historyków sztuki i nielicznych artystów — *tylko dla obcych i przyjezdnych*. Chlubiło się dane państwo czy miasto swoją „osobliwością" i z tryumfem prowadziło statystykę wielotysięcznych wędrowców, którzy, ściągnięci rozgłosem ogromu i bogactwa galeryi, przebiegali choćby bez żadnej korzyści, choćby z próżnej ciekawości jedynie, nieskończone sal jej labirynty.

Dla tych jedno- czy kilkodniowych, pośpiesznych zwiedzaczy trzeba było otwierać jednocześnie całe zbiory, aby wszystko mogli zobaczyć, choćby w gruncie rzeczy, skutkiem przygniatającej masy, nic nie widzieli.

Teraz muzea sztuki, chcąc nie olśniewać, nie zdumiewać, lecz uczyć i kształcić, muszą, z natury rzeczy, zwrócić główną dbałość swą nie ku owym ptakom przelotnym, mającym i czasu mało i szczerych pragnień zazwyczaj niewiele, lecz *ku ludności miejscowej, ku mieszkańcom swojego miasta czy kraju.* Tych mają stale dokola siebie. Nic nie sprzeciwia się tedy, aby dla nich zmienić warunki jednoczesnej przestrzenności na kolejną następczość,—a zmiana ta będzie zmianą nominalności na rzeczywistość, pozorności na istotną skuteczność, lśniącej szychami martwoty na życie pełne i pulsujące.

Kombinacya kilku stale dostępnych, najwybrańszym dziełom poświęconych i w zupełnie nowy urządzonych sposób sal wystawowych z kolejnemi, czasowemi, specyalnemi ekspozycyami z reszty zbiorów muzealnych jest właśnie kapitalnym i stanowczo—pod tym względem—do celu prowadzącym środkiem.

Nie potrzebujemy dodawać, że wystawy czasowe muszą być urządzane według tych samych w duchu Ruskinowskim wymagań, jakie wyliczyliśmy dla stale otwartych sal muzealnych: bez nadmiernego obszaru, bez przepełnienia, z należytem estetycznem przedmiotów rozmieszczeniem, ze specyalnemi przewodnikami drukowanemi,

z oprowadzaniami i komentarzami ustnemi. Różnić je będzie tylko cel i rodzaj oddziaływania.

Stałe sale wystawowe mają — przez zgromadzone w nich najwybitniejsze z całych zbiorów dzieła i *eo ipso* najpotężniejsze ich działanie — budzić wrażliwość artystyczną, rozwijać ukryty w każdym popęd do piękna, wytwarzać jego upragnienie, jego umiłowanie, jego potrzebę. Umieszczone w nich najcelniejsze utwory to jakby szereg najgłębszych tonów sztuki, z których każdy szuka w widzu swoich harmonik. Nie jeden, to drugi wywoła tony współbrzmiące, a te powoli rozkołyszą już ducha w stałą wibracyę odczuwania estetycznego.

Wystawy czasowe natomiast, z pozostałego materyału muzealnego, układane systematycznie w specyalne, związane wnętrznie cykle, zaznajamiać będą raczej z obszarem sztuki, z jej rodzajami, jej dziejami, przełomami i wysiłkami, z jej całą od najdawniejszych czasów aż po ostatnie ewolucyą.

W tym ostatnim atoli zakresie, własne materyały danego muzeum mogą częstokroć okazać się niewystarczającemi. Nie pozostaje wtedy, jak posiłkować się zbiorami prywatnemi, wypożyczać potrzebne okazy od właścicieli, łączyć je w zamierzone całości i wystawiać czasowo w salach

muzealnych. Uciekano się też do tego środka oddawna — w mniejszych lub większych rozmiarach.

W ostatnich czasach, do najcelniejszych pomiędzy takiemi „wypożyczanemi“ pokazami zaliczyć można: przedewszystkiem—imponujące zgromadzenie dzieł Rembrandta w amsterdamskiem muzeum miejskiem (1898); dalej — wystawy prymitywów flamandzkich w Bruges i prymitywów francuskich w Paryżu; wreszcie—trzy urządzone w Berlinie przez Towarzystwo Historyi Sztuki ekspozycye: szkół holenderskich i flamandzkich XVII w. (1890), epoki Rokoka (1892) i epoki Renesansu (1898).

Gdzieindziej w podobny sposób urządzano niemniej ciekawe pokazy różnych działów sztuki stosowanej, albo wystawy wyraźniej wychowawczego charakteru, jak „Sztuka w życiu dziecka“ (Berlin), „Roślina w sztuce“ (1903 w lipskiem muzeum sztuki stosowanej), „Pokaz barw“ (*Farbenschau*—wystawa kolorowych przedmiotów natury, motyli, minerałów, oraz harmonij barwnych z natury i sztuki—w muzeum krefeldzkiem 1902 roku), i t. p.

Były nawet instytucye (jak np. kunsthalla w Dessau), które, w braku własnych znaczniejszych zasobów, oparły działalność swą głównie

na takich kolejnych, pożyczanych czy zbieranych wystawach, uzupełniając je prelekcyami, czytelnią, oraz innemi pomocami tego rodzaju.

Bywały również przykłady—powiada Lichtwark — że nowopowstające muzea rozpoczynały swe funkcye od całegu szeregu tą drogą gromadzonych ekspozycyj—dla wprowadzenia publiczności swej w kontakt z dzisiejszą kulturą światową i z kierowniczemi ideami czasu.

Obszar wystaw „wypożyczanych“ jest wprost nieograniczony, temata — niepoliczone, możliwości—niewyczerpalne. Najzasobniejsze muzeum nie mogłoby z własnych zapasów zdobyć się na taką rozmaitość i wszechstronność. Tutaj treści dostarcza cały świat i cały nieustanny bieg życia. Materyałem jest nietylko wszystko to, co kryje się rozrzucone u niepoliczonych prywatnych właścicieli, ale i wszystko, co z każdym dniem tworzy się dopiero i powstaje. Sztuka dawna i dzisiejsza, sztuka swojska i obca, sztuka czysta i stosowana, sztuka ludowa, wszystkie rodzaje i gałęzie tworzenia artystycznego, wszystkie kraje i epoki, poszczególne indywidualności i wiążące się grupy artystów, objawy artyzmu w rzemiosłach i przemyśle fabrycznym, odruchy ku pięknu i sztuce w życiu codziennem, próby i rezultaty poważnego dyletantyzmu, i t. d. i t. d.—oto po-

dłoże niepoliczonych kombinacyj wystawowych, oto niezmierzone pole działalności, którego żadna instytucya muzealna nie powinna zostawiać odłogiem.

Rzecz prosta, iż chodzi przedewszystkiem nie o ilość ekspozycyj, lecz o ich jakość. Rzecz prosta, dalej, iż muszą one być nie dziełem przypadku, lecz rezultatem planowych, przemyślanych dążeń i celów. Rzecz prosta, wreszcie, że przy każdej z nich nieodzowne są—wielka surowość w przyjmowaniu materyałów i wielki smak w ich rozmieszczeniu. Ale, przy zachowaniu wymienionych warunków, wystawy takie przełomowo poprostu działają.

Przez nie—stojąca dotąd na uboczu pewnem instytucya muzealna zaczyna zabierać głos we wszystkich kwestyach sztuki, nawiązuje coraz nowe węzły między sobą a publicznością, rozbudza i podtrzymuje w tej ostatniej coraz żywsze zainteresowanie wielostronnością przejawów życia artystycznego, staje się coraz częściej, coraz ochotniej, coraz ogólniej odwiedzaną szkołą dobrego smaku, wreszcie, przez niezależność i bezinteresowność swą, przeciwdziałać może kupieckim, na zysk jedynie obliczonym przedsięwzięciom wystawowym i przez to—obok estetycznego

kształcenia publiczności—wpływać na sam rozwój sztuki dzisiejszej.

Na wszystko to, i zwłaszcza na punkt ostatni, pilną zjazd mannheimski zwrócił uwagę.

W żadnej dziedzinie kultury—stwierdza referent, dyrektor Deneken z Krefeldu — z wyjątkiem może dziennikarstwa, nie panuje taka nadprodukcya, taka pośpieszność, taka bylejakość, taka tandeta, jak w zakresie publicznych wystaw sztuki. Wszystkie te wielkie jarmarki obrazów, zwące się Salonami, Glaspalastami, Künstlerhausami czy inaczej, bezpożyteczne zresztą dla publiczności przez swą masowość, wywołują w pracowniach czysto handlowy pośpiech i czysto handlowe traktowanie produkcyi. Jedni artyści przez zdumiewające efekty próbują wyróżnić się i zdobyć poklask tłumów; drudzy korzą się przed banalnym smakiem i malują obrazki na „sprzedaż“; inni jeszcze godzą się wystawiać rzeczy niedojrzałe, zdolnościom ich i sławie nieodpowiadające.

Gorsze snadź jeszcze są t. zw. „stałe wystawy sztuki“, stanowiące zwykły, nieodzowny paragraf w statutach różnych Kunstverein'ów i Towarzystw Zachęty. Instytucye te, zakładane gwoli krzewieniu prawej sztuki i budzeniu zmysłu do niej, częstokroć wprost przeciwne spełniają zadanie. Zdarzają się i w rządzących niemi ko-

mitetach ludzie zdolni, biorący poważnie swe zadanie, ale ci zazwyczaj nic nie mogą przeciwko większości, oceniającej powodzenie przedsięwzięcia według rezultatu finansowego, według zwiększania się liczby członków, według ilości sprzedanych obrazów, i skłonnej przeto do wszelkich kompromisów, do wszelkich korzeń się przed zepsutym smakiem, do wyprzedzania go nawet i usłużnego zabiegania mu drogi.

To też takim bazarom sprzedażnym wszelkiego rodzaju przeciwstawić się muszą wystawy, mające na celu nie interes kupiecki, lecz rzeczywisty pożytek i widza i artysty, przyjmujące dzieła sztuki nie według ich pokupności lub rozgłośności autora, lecz, po surowej, sprawiedliwej ocenie, według ich dojrzałości, samodzielności i istotnej wartości artystycznej. Muzea, mające za sobą i obowiązek znawstwa, i wspomniane wyżej cechy niezależności oraz bezinteresowności, jedynie stanowczą i decydującą przy urządzaniu takich ekspozycyj mogłyby stanowić powagę.

Wychodząc z powyższych punktów widzenia, zjazd oddał nawet pierwszeństwo tym *Leihausstellungen* przed wystawami z własnych zapasów, uznał, że mają one być nie uzupełnieniem tylko tych ostatnich, nie zastępstwem jedynie w razie braku we własnych zasobach, lecz

zupełnie osobnym, stale, konsekwentnie i systematycznie prowadzonym działem czynności muzealnych, który spotęgować może nieobliczalnie wpływy kształcące instytucyi i nadto zmienić dotychczasową—w przeważnej mierze—strażnicę przeszłości w żywe ognisko bieżącego ruchu artystycznego.

BUDOWY MUZEALNE.

Oto są główne linie tej przełomowej reformy, która pod wpływem idei Ruskinowskich dokonała się w dziedzinie muzeologii z końcem ubiegłego stulecia. Przekształcają one do gruntu samą istotę muzealnych instytucyj, zmieniają dawną „błyskotkę na pokaz“ w pierwszorzędny czynnik kulturalnego rozwoju, odsłaniają takie bezmierne horyzonty nieobliczalnych dziś wprost korzyści duchowych,—że o powrocie do dawnych, martwych, jałowych form nie może już być mowy. Byloby to nietylko zacofaniem, lecz karygodną rozrzutnością, marnowaniem świadomem czy nieświadomem owych „nieoszacowanych mocy“, o których mówił Lichtwark. Owszem, ciągła tu dalsza trwać musi ewolucya. W każdym poszczególnym wypadku nowe nasuwać się będą zadania, nowe sposoby owocnego upożytecznienia instytucyi. Każde muzeum wytwarzać sobie będzie własne, odrębne zakresy działalności.

W krótkim naszym przeglądzie pominąć musieliśmy całe szeregi nader interesujących, niekiedy wprost doskonałych zamierzeń i poczynań indywidualnych, które wyrosły z ogólnego ideowego gruntu reformy. Takich różnic w szczegółach, środkach i urzeczywistnieniach, będzie z czasem coraz więcej, gdyż nowy ustrój muzealny nie znosi żadnych szematów, żadnych bezmyślnych naśladownictw. Działalność każdego zarządu muzealnego musi być dzisiaj — poza fachowemi i technicznemi zasadami—nawskróś twórczą, nawskróś indywidualną, musi liczyć się z warunkami, możebnościami, potrzebami i według nich planować specyalne, odrębne swoje zadania.

Dla tego, o ile kiedyś Lichtwark słusznie występował przeciwko dyletantyzmom w zarządzaniu muzeami i żądał od kierowników takiej samej, jak w każdem innem odgałęzieniu administracyjnem, doskonale wyszkolonej *fachowości*, — o tyle dzisiaj samo to tylko już nie wystarcza. Dziś kierownik muzeum musi być nadto urodzonym organizatorem, twórczym obmyślaczem najpilniejszych zadań i sposobów ich wypełnienia, znawcą dusz, umiejącym znaleźć środki na przełamanie estetycznej atrofii społeczeństwa, człowiekiem wreszcie wielkiego smaku i wrażliwości, aby mógł zająć słuszne i pewne siebie stano-

wisko względem najróżniejszych, częstokroć nieetykietowanych jeszcze przejawów sztuki.

Nie dziw tedy, iż zjazd mannheimski, jednogłośnie, przez usta wszystkich referentów i uczestników dyskusyi, występował przeciw kolegialnym, komisyjnym czy komitetowym zarządom muzeów. *Das Museum*—streścił to lapidarnie dyrektor Jessen—*ist der Mann.* Działalność wielogłowych komisyj jest zawsze nierówna, niekonsekwentna, niedość odpowiedzialna i—co najważniejsza—nietwórcza. Wybrać odpowiedniego człowieka—dodaje szorstko tenże Jessen—postawić go na odpowiedniem stanowisku, określić przeznaczone dla instytucyi środki finansowe i *nie bruździć mu zbyt wiele poza tem*, oto jest zadanie rad miejskich.

Przy zakładaniu nowych, mających się dopiero budować muzeów, wybór takiego odpowiedniego kierownika pierwszą powinien być rzeczą. On to, wypracowawszy cały plan działalności zamierzonego instytutu, ustaliwszy jego zadania i zamiary, będzie też miał jasną świadomość, jakiego potrzeba mu pomieszczenia, będzie wiedział, jakie nieodzowne wymagania postawić architektowi powołanemu do budowy nowego czy adaptacyi starego gmachu.

Bo—(śmieszna rzecz, iż o tem mówić trzeba!)—

architekt musi wiedzieć jasno, czego się od niego żąda—aby mógł znaleźć najlepsze pod względem artystycznym i technicznym zadania rozwiązanie. Tymczasem, o ile, przystępując do budowy szpitala, dworca kolejowego, ratusza, biblioteki, lub choćby domu prywatnego, umie się jako tako sformułować budowniczemu choćby najelementarniejsze gmachów tych potrzeby i wymagania, o tyle planu na muzeum żąda się zazwyczaj ot tak, *sans rien de plus,* jak gdyby na tę budowę istniał jakiś z góry wskazany szemat, który jedynie w dość „zdobiący miasto“ sposób wykonać należy.

A właśnie, jeżeli gdzie, to tutaj o żadnych szematach i wzorach poprostu niema mowy.

Pomijamy, iż każde poszczególne muzeum może mieć własne od miejscowych warunków zależne, nieznane gdzieindziej, a dla niego nieodzowne potrzeby, o których poinformuje dobrze—tylko świadomy rzeczy, twórczy kierownik.

Po za temi wszakże indywidualnemi odrębnościami zmieniły się do gruntu i ogólne zapatrywania na architekturę muzeów. Nowe, stwierdzone na zjeździe mannheimskim cele ich i zadania musiały wywołać zasadniczą rewizyę, oraz zasadniczo nowe postulaty i w zakresie budownictwa muzealnego.

Przegląd przeszłości do opłakanych, zaiste, doprowadził stwierdzeń. W ciągu stu lat istnienia muzeów publicznych, architektura ich żadnego nie zrobiła postępu, przeciwnie, obłąkała się wprędce na manowcu obcych jej zadaniom względów i wyobrażeń, i po dzisiaj z nich nie wybrnęła.

Pierwsze, specyalnie dla publicznych zbiorów artystycznych przeznaczone konstrukcye architektoniczne jęły powstawać w drugiem dziesięcioleciu ubiegłego wieku. Wobec pojęć, iż muzeum ma za wyłączne zadanie — konserwacyę zbiorów, jakiż, z natury rzeczy, mógł się nasuwać typ budowy, jeśli nie śpichrza *sui generis* z monumentalną—gwoli pewnym szablonom idealistycznym — fasadą? Nie chodziło jeszcze ani o należyte uwydatnienie waloru dzieł posiadanych, ani o oddziaływanie estetyczne na otoczenie najbliższe. Muzeum zadowalało się w zupełności rolą zbioru materyałów do badań naukowych oraz jednej z osobliwości danego miasta czy kraju na użytek przejezdnych. Gmach składał się więc, zazwyczaj, poza gabinetem dyrektora (czy—jak wówczas mówiono — konserwatora), pokojem restauratora, oraz pakamerami w piwnicach, z szeregu ubikacyj, zawieszonych sumarycznie od góry do dołu obrazami, lub ciasno

zastawionych rzeźbami, i możebnie tworzących deptak okrężny gwoli ułatwieniu wędrówek śpieszącym się cudzoziemcom. Według dzisiejszych poglądów na istotne cele muzeów, były to budowy zasadniczo chybione, ale ówczesnemu przynajmniej, acz błędnie pojętemu, przeznaczeniu—odpowiadały wcale nieźle. Następne — aż po ostatnie czasy — i tem nawet pochlubić się nie mogą. Muzea — powiada referent kwestyi na zjeździe mannheimskim — doszły bardzo prędko do tego, że nawet jako śpichrze nie miały żadnej wartości.

Pobudkę pośrednią do tej—zamiast postępu—zmiany na gorsze stała się znowu Francya, która, mając do rozporządzenia znacyonalizowane pałace królewskie, zużyła je na pomieszczenie swych zbiorów artystycznych—i specyalnych gmachów muzealnych nie budowała. Gdyby musiała była to zrobić — zauważa, z godnem uwagi poczuciem kulturalnego starszeństwa francuskiego, dr. Lichtwark—„cały rozwój europejskiego budownictwa muzealnego byłby snadź innemi poszedł drogami“. Jeśli pominąć czczą, ile że niesprawdzalną, kwestyę, jaką byłaby się okazała w tej dziedzinie twórczość francuska, pozostanie fakt, że w każdym razie Europa uniknęłaby dziwnie powiatowych czy małomiejskich zazdrości

o te arystokratyczne budowy królewskie i bezmyślnych z niemi rywalizacyj. Bezmyślnych, powtarzamy, gdyż nikomu jakoś nie przyszło do głowy zastanowić się, czy te historyczne imponujące gmachy są jako tako, chociażby tylko do śpichrzowych celów i zadań muzealnych odpowiednie. Francya miała swe zbiory w pałacach; to wystarczało, aby wszędzie gdzieindziej nieodzownie pałaców zapragniono.

Nastąpiło tedy łączenie gwałtem niewymiernych, niedających się powiązać wymagań: śpichrza, budynku wystawowego i pałacu. Rezultatem stała się karykaturalna hybryda architektoniczna, za rozrzutna co do kosztów, a za uboga w miejsce— jako śpichrz, niebędąca mimo wszystko spontanicznie dostojnym, arystokratycznym pałacem, lecz co najwyżej przesadnym, dorobkiewiczowskim jego pastiszem, a poświęcająca jednak, gwoli tej upragnionej monumentalności, wszystkie najniezbędniejsze dla pomieszczeń muzealnych warunki, jak: światło, odpowiednie powierzchnie ścienne, zaciszność ubikacyj, możliwość, w miarę potrzeby, dalszego rozbudowywania się i t. p. Ponieważ chodziło głównie o to, aby gmach był imponujący, cała uwaga skupiła się przedewszystkiem na kolosalnych klatkach schodowych, zabierających bezużytecznie masę miejsca, na ol-

brzymio wysokich salach, w których ginęły wystawione dzieła sztuki, na perspektywach i anfiladach, zmieniających te sale w przejściowe, niespokojne korytarze i rozdzierających najpotrzebniejsze boczne ściany ogromnemi wrotami, na fasadzie wreszcie (i zwłaszcza!), lub raczej — ile że ze względów bezpieczeństwa od ognia zaczęto stawiać muzea na placach odosobnionych— na czterech fasadach, do których „monumentalności“ czy „malowniczości“ *ex post* dopiero dostosowywano, jak się dało, wnętrze, tworząc, gwoli komunałowym ryzalitom, loggiom, basztom, absydom etc., bezświetlne lub bezużytecznem krzyżowem światłem uszczęśliwione sale i gabinety. Skutkiem tej rozrzutności miejsca, marnowania światła i ścian, muzeum wybudowane, mimo niesłychanej swej kosztowności, okazywało się zwykle za ciasnem nawet na zbiory gotowe, a cóż dopiero na wypuszczony dojutrkowo z uwagi stały ich rozrost. To też po kilku latach zaczynało dusić się poprostu w swoim „pałacu“, żelazna zaś klamra czterech fasad i zbyt drogie zresztą śródmiejskie położenie czyniły niemożliwemi jakiekolwiek rozszerzenia i dobudówki.

Że nie były to odosobnione, pożałowania godne zjawiska, lecz typ i kierunek ogólny, świadczyły na zjeździe mannheimskim głosy naj-

wybitniejszych fachowców i znawców przedmiotu, będące bezwzględnem, miażdżącem potępieniem całego, po dziś, stanu rzeczy. „Pośród niepoliczonych prób w tym zakresie na kontynencie“—konstatował referent kwestyi, dr. A. Lichtwark — „nie zdołamy wskazać nawet półtuzina gmachów, odpowiadających jako tako najpilniejszym życia potrzebom... Dziewięćdziesiąt na sto stały się ofiarą bożyszcza monumentalnych fasad... i najlepszemi względnie są jeszcze te najstarsze“. A dr. Leisching, dyrektor wiedeńskiego muzeum sztuki i przemysłu, uznał—w dyskusyi—ten sąd za zbyt łagodny jeszcze i wyraził się, że należałoby całą istniejącą architekturę muzealną potępić w czambuł, bezwarunkowo i bez wyjątków żadnych (über den Museumsbau, wie wir ihn haben, überhaupt den Stab brechen).

Dość jałowa wszczęła się tu dyskusya, komu raczej przypisać winę tych, jak mówił dyr. Leisching, „bezecnie nieudanych“ produkcyj budowlanych: architektom, czy zlecającym wykonanie gmachów, wielogłowym zazwyczaj ciałom? Nie ulega wątpliwości, iż obu stronom jednako ciężkie zrobić można zarzuty. Przeróżne komisye rządowe, rady miejskie, komitety obywatelskie żądały jeno pyszałkowatych, „zdobiących“ miasto czy ulicę „monumentalności“ i przepychów, a nie

umiały postawić architektowi żadnych rzeczowych wymagań, związanych z celem budowy. Architekci zaś grzeszyli śmiertelnie—przez bezmyślny kult fasad i stosowanie do nich wnętrza, nie zaś odwrotnie; przez obłędną monomanię jałowej pompy; przez niezdawanie sobie sprawy—w upojeniu mniemanej pałacowości — z najelementarniejszych potrzeb budowy muzealnej; przez zlepki wszelakich pożyczek i reminiscencyj, zamiast samoistnej, wynikającej z przeznaczenia gmachów twórczości, nawet w owych głównie ich obchodzących fasadach; przez zupełny, jednem słowem, brak poczucia, że—jak to pięknie wyraził Norwid—„cała tajemnica architektury w tem jest, aby *przeznaczenie* t. j. wewnętrzna myśl budynku i rozkład jego były razem zewnętrznem budynku *o-znaczeniem,* czyli ażeby budynek wewnętrzną prawdą bytu zarazem zewnętrznie się określał... żeby był piękny dla tego, że jest, że trwa, że jest potrzebny... i odwrotnie“.

Wiek XIX był, mimo kolosalnej płodności budowlanej, dobą niezaprzeczonego upadku architektury jako sztuki. Mimo uganiania się za monumentalnością w niepoliczonych teatrach, bibliotekach, kościołach, parlamentach, ratuszach i t. p., żadnej monumentalności własnej nie stworzył, posiłkując się ciągle różnemi przeszłościami, czy to starożytną, czy renesansową, czy gotycką,

i częstokroć nader nieudolne tworząc z nich kombinacye. W żadnym jednak zakresie budownictwa nie wydał tak bezcelowych, tak jałowych, tak celom gmachu oraz instytucyi zaprzeczających i szkodzących, produkcyj, jak w owych mniemanie monumentalnych śpichrzo-pałacach sztuki. To też na zjeździe mannheimskim donośnie zabrzmiało hasło: precz z monumentalnością muzeów! „Któż nieradby“, — pytał referent, dr. Lichtwark — „doczekać się nareszcie muzeum bez fasady?“ „Budowy monumentalne“ — piorunował twardziej jeszcze dyr. Leisching—„są nieszczęściem muzeów!“ Miano na myśli, oczywiście, tę XIX-wieczną monumentalność fałszywą, niewynikającą z zadań gmachu, lecz sztucznie doń przylepianą, z celami jego sprzeczną lub zupełnie im obojętną — i dla tego ostrożne zresztą ujmowania się za fasadami, oraz obrony i zastrzeżenia z „estetycznych punktów widzenia“, z któremi—obok kilku innych członków zjazdu— wystąpił zwłaszcza dyrektor lipskiego muzeum sztuk plastycznych, dr. Schreiber, świadczyły co najmniej o nieporozumieniu, a prawdopodobniej o *nieodczuwaniu,* mimo frazesów o estetyce, do ila takie falsyfikaty monumentalności są wszelkiej estetyki, wszelkiego istotnego, żywego piękna zaprzeczeniem. Ale i ci oponenci godzili się bez-

względnie, że cała architektura muzeów, od wnętrza i od zewnętrza, winna być tylko ramą estetyczną dla ich zawartości, nigdy zaś zapanowywać nad ich treścią, wchodzić w drogę ich zadaniom — i pochłaniać nadto kolosalne sumy, z uszczupleniem naturalnem właściwego budżetu muzealnego. Na wzgląd ostatni kładli nacisk zwłaszcza dyr. Leisching i dr. Jessen. Główną rzeczą w muzeum—twierdził ten drugi—są zbiory; na gmach wolno rezerwować tylko to, co konieczne. I to twierdzenie zasadniczą było, w stosunku do trwających po dziś wyobrażeń, rewolucyą. Dotąd czynniki miarodajne i nawet prywatne zapisy czy fundacye pamiętały zawsze łatwiej o gmachu dla instytucyi. O wzmożeniu jej budżetu, warunkującem jej działalność, rzadko kto pomyślał. U nas zwlaszcza, finansowe ubóstwo muzealne nie ma granic. Podczas licytacyi zbiorów hr. Mniszcha w Paryżu — że weźmiemy tylko jeden przykład—muzeum krakowskie z braku środków nic ważniejszego z tej wspaniałej kolekcyi dla kraju uratować nie zdołało. Muzeum warszawskie liczy, zda się, wogóle tylko na przypadkowe dary. A na gmachy dla jednego i drugiego nie zabrakło i nie zabraknie...

Po tym ogólnym rozrachunku z dotychczasowem budownictwem muzealnem, przychodzi ko-

lej na postulaty pozytywne, wynikające porówno ze stwierdzenia wadliwości w budowach istniejących i z nowych poglądów na zadania instytucyj. W Mannheimie zabierali co do nich głos najdoświadczeńsi praktycy muzealni, omawiali — acz nieco bezładnie — wszystkie strony kwestyi, a ogólna zgoda na rzeczy najważniejsze, mimo drobnych różnic w szczegółach, świadczyła wyraźnie, że ukształtowały się już z całą stanowczością pewne wymagania zasadnicze, od których — bez cofnięcia się w tył i bez szkody dla muzeów — odstąpić niewolno. Przyjrzyjmy się im pokrótce.

Pierwszą sprawą przy budowie nowego muzeum jest wybór miejsca pod gmach. Dotychczas — gwoli „upiększeniu“ miasta i ułatwieniu cudzoziemcom szybkiego zwiedzania tej „osobliwości“ — ubiegano się za pryncypalnemi, centralnemi placami i ulicami. Że nawet z punktu widzenia prostej konserwacyi zbiorów wadliwością to było zasadniczą, wskazuje przykład londyńskiej *National Gallery,* gdzie nawet olejne obrazy musiano zabezpieczyć szkłem od śródmiejskich kurzów, dymów i sadz, przedostających się mimo wszystkie zamknięcia do wnętrza gmachu. Nie jest to wszakże wzgląd jedyny, mówiący przeciwko śródmieściom. Wobec dzisiejszego, kształcącego celu muzeów, równie ważną po-

trzebą jest odsunięcie budowy od zgiełku i gwaru ulicznego, umożliwienie zwiedzającym pewnego skupienia nietylko w samem muzeum, lecz i podczas zbliżania się do niego poniekąd, danie wreszcie pierwszeństwa istotnie pragnącym i pracującym przed przypadkowymi ciekawcami, którzy — przy śródmiejskiem położeniu — tak samo obojętnie i bezowocnie wchodzą do sal muzealnych, jak weszliby do panopticum, kinematografu lub kawiarni.

Radykalnym wyłomem w tradycyach śródmiejskości było, z obu względów powyższych, wysunięte daleko za miasto na Walkley'skie wzgórza, z czasem przeniesione nieco bliżej, lecz zawsze na przedmieście, i umieszczone w pośrodku wielkiego parku Meersbrook, muzeum Ruskinowskie w Szeffildzie. Później, za jego przykładem poszły zamiejskie muzea skandynawskie. W Mannheimie nie miano, zda się, odwagi, aby posunąć wymagania aż do tej „zamiejskości"; żądano jednak dla muzeum nieodwołalnie — równie ze względów czystości powietrza i wyosobnienia zacisznego, jak możności rozszerzania gmachu, w miarę potrzeby, — wielkiego placu, zamienionego na ogród i mogącego z czasem pomieścić cały kompleks powstających kolejno przybudówek.

Co do gmachu samego, musi być naprzód postawiona zasada kategoryczna (którą, na dziw i wstyd, zaiste, po stuletniem trwaniu muzeów, z naciskiem, jako wzgląd dotąd pomijany, w Mannheimie stawiać musiano!): że powinien on *jak najściślej odpowiadać zadaniom i potrzebom instytucyi* i że przy jego budowie wszelkie, poza tym obowiązkiem jedynym, względy uboczne, jak pragnienie „zdobienia" miasta, jak chęć dania wielkich zadań i zarobków architektom, przedsiębiorstwom budowlanym, sztuce dekoracyjnej, malarzom, rzeźbiarzom, witrażystom, mozajkarzom i t. p., muszą być na bok odsunięte.

Znaczy to, z jednej strony, zupełne zerwanie z dotychczasową pałaco-manią, gdyż ani jedno z wymagań pałacu, jako takiego, nie da się pogodzić z wymaganiami i potrzebami muzeum, a wszystkie w tem hybrydycznem zastosowaniu prowadzą do daremnego marnotrawstwa miejsca i pieniędzy.

Znaczy to, z drugiej strony, najbardziej stanowcze żądanie od architektów (które, dziw znowu, że im wogóle, a zwłaszcza po tylu latach istnienia muzeów stawiać trzeba!), aby, zabierając się do planowania gmachu, zaczynali od wnętrza i, obliczywszy, zdecydowawszy jak najściślej, wespół z kierownikiem instytucyi, cały

rozkład sal potrzebnych, wszystkie ich wielkości i wysokości, wszystkie miejsca i wymiary okienne, przystępowali dopiero do klatek schodowych, przedsionków, i zwłaszcza do fasady, której samoistne, twórcze rozwiązanie — bez naruszenia w najmniejszej mierze planu wewnętrznego — jedynie uczynić może zewnętrzną powierzchowność gmachu rzeczywistym wnętrza wyrazem i nadać mu jedyną wartościową monumentalność: monumentalność prawdy.

Zasadniczą potrzebę i poniekąd racyę bytu gmachów muzealnych stanowiły—nawet w epoce ich czysto śpichrzowych przeznaczeń — jak najlepsze światło i jak największa ilość dobrze oświetlonych powierzchni ściennych. Dziś potrzeba ta, ta drogocennosć każdego odpowiedniego kawałka miejsca—wzmogła się jeszcze, śpichrzowe bowiem, oszczędne zawieszanie ścian od góry do dołu tolerowane być może co najwyżej w magazynach, składach, pracowniach, przeznaczonych do studyów i badań fachowych, podczas których rozpatrywany obraz zdejmuje się ze ściany i stawia na staludze lub kładzie na stole. W salach atoli wystawowych—czy to zawierających najwybrańsze ze zbiorów muzealnych okazy i stale dla publiczności otwartych, czy przeznaczonych na kolejne wystawy czasowe — gdzie chodzi już

nie o przechowanie tylko, lecz o estetyczne działanie rzeźb lub obrazów, nie o ich znaczenie dokumentarne, lecz o jaknajlepsze uwydatnienie ich waloru artystycznego, o możliwe ułatwienie widzom ich odczucia — tam nie może być mowy o jakiemś stłoczonem, czy to na wysokość, czy na szerokość, rozmieszczaniu wystawionych dzieł sztuki. Na wysokość — pod żadnym pozorem, gdyż choćby światła pod samym sufitem nie brakło, oko widza nie zdoła rozejrzeć się dokładnie w zbyt oddalonym przedmiocie, a przy wysilonem zadzieraniu głowy całe wrażenie pierzchnąć może. Na szerokość znowu—każde dzieło tyle musi otrzymać po obu stronach wolnej przestrzeni, aby ona wyosabniała je poniekąd od sąsiednich i dawała oku widza chwilę wypoczynku między jednem a drugiem wrażeniem.

Miejsca dobrego, odpowiedniego, potrzeba dziś tedy znacznie więcej, niż dawniej. Niewolno go przeto marnotrawić ani na zbyt wysokie sale, gdzie od biedy całe drugie piętro pomieścićby się moglo, ani na zbyt rozłożyste, głębokie komnaty, w których do przeciwległych oknom ścian światło nie sięga, ani na anfilady, psujące wielkiemi drzwiami najlepsze ściany boczne — a to tem bardziej, że marnotrawstwa takie pod innemi jeszcze względami złą celom muzealnym od-

dają przysługę. Zbyt wielkie sal rozmiary i przepychy modyfikują zupełnie wrażenie widza, zapanowują nad wystawionemi dziełami sztuki zamiast być dla nich tłem i ramą tylko, głuszą je i dławią beznadziejnie. Anfiladowe znowu urządzenia—zabijają całą zaciszność, cały spokój, całą możność poufniejszego, głębszego obcowania z tem czy owem dziełem sztuki, całą wreszcie chęć do *przebywania* w muzeum, gdzie widz czuje się ciągle, w nieustannym prądzie przechodniów, jak na ruchliwej, zgiełku pełnej ulicy. Wszystkie zaś razem pałacowe te zachcianki ciążą wielkiem brzemieniem na budżecie instytucyi. „Możnaby co do grosza obliczyć“—powiada Lichtwark—„ile przez te jałowe przepychy traci dane muzeum rocznie na pożytkowej swej wartości“. Możnaby też—dodamy—-wybudować nieraz dwa doskonałe, celom odpowiadające gmachy muzealne za cenę, którą pochłonął jeden, błyskotliwy, ale mało pożyteczny.

Ze wszystkich tych względów, dobrze, celowo zbudowany gmach muzealny winien mieć piętra niskie, sale niezagłębokie i nawet na długość niezawielkie, przejścia wreszcie z sal do sal nieznaczne, jak najmniej miejsca w ścianach bocznych zabierające i nie pośrodku ich umieszczone, lecz u jednego z końców, najlepiej tuż przy ścianie okiennej.

Dla osiągnięcia jak największego spokoju i zaciszności w salach wystawowych, dr. Lichtwark radykalniejszą nawet proponował w Mannheimie co do komunikacyi między niemi reformę. Ideałem—mówił — byłyby szerokie, dogodne do ruchu a obojętne dla oka, bo niczem niezastawione, ani obwieszone, korytarze, z których prowadziłyby kolejne wejścia do poszczególnych sal wystawowych, poza tem już nie komunikujących się między sobą. Widz, wchodząc do takiej sali z korytarza, znajdowałby się naraz poza obrębem gwarnego prądu przechodniów, w zupełnem, sprzyjającem skupionej kontemplacyi zaciszu. Urządzenie to miałoby nadto jeszcze jedną zaletę, że ułatwiałoby ludziom przychodzenie do muzeum gwoli jednej sali i zabezpieczało od mimowolnych, zanim się do niej dojdzie, roztargnień lub od następczego, po jej obejrzeniu, zatarcia wrażeń. Wadliwością pomysłu jest poniekąd—znaczna ilość potrzebnego na takie korytarze miejsca, którego — jak wskazywaliśmy powyżej — żadne muzeum dzisiejsze nie ma do stracenia.

Jedną z najważniejszych kwestyj w gmachu muzelnym stanowią okna. Są one dostarczycielami najnieodzowniejszego w takich budowach pierwiastku: światła. Jak dalece o tem zapominano, świadczą np. zdarzające się muzea z fa-

sadą pałacu włoskiego, w której chodziło o możliwe dostępu światła zatamowanie. Na północy zwłaszcza był to błąd nie do przebaczenia. Wogóle, okna nie mogą się stosować do fasady, być jej momentami jedynie, do których jako tako dopasowuje się wnętrze. Okna muzealne muszą być, wedle wymagań wnętrza, w stosunku do przestrzeni, jaką oświetlać mają, jak najściślej — co do miejsca swego, wymiarów i konstrukcyi — obliczone, zanim się zacznie myśleć o fasadzie. Ta ostatnia do ich nienaruszalnych, niezmiennych otworów zastosować się winna — i podług nich musi być planowana. Żadne ustępstwa nie są tu dopuszczalne.

Światła, zwłaszcza w krajach północnych, muszą okna dostarczać jak najwięcej; ztąd wymaganie, ażeby były wielkie i przedewszystkiem szerokie. Ale światło nie powinno padać na przedmioty wystawione ani wprost, ani tem bardziej z dołu. Dla tego, niepochlebnie świadczą i o architekcie i o zarządzie instytucyi okna sięgające do podłogi prawie, jakie spotkać można w niektórych muzeach. Wysokie parapety okienne są nieodzowne; ponad niemi dopiero okno samo sięgać może i powinno choćby aż do sufitu.

Architekci często bardzo uciekają się w ga-

leryach i muzeach do oświetlenia górnego—i jeśli nie oni sami, to publiczność zaczęła je, zda się, uważać za lepsze od bocznego. Tymczasem, światło boczne jest — jak słusznie przypomniał w Mannheimie kustosz muzeum przyrodniczego w Berlinie, dr. Jaeckel — o wiele jaśniejsze od górnego, zwłaszcza pod naszą szerokością geograficzną, gdzie słońce przez większą część roku bardzo niewysoko się podnosi i gdzie głównym przewodnikiem jasności jest warstwa powietrza nad widnokręgiem. Górnych oświetleń używać zatem należy tylko w ostatnim razie, w konieczności nieodzownej.

Zdawałoby się, iż niepotrzeba przypominać, aby okna sal wystawowych, gdzie w chwilach odwiedzin publiczności niepodobna zapuszczać zasłon, nie zwracały się ku południowi i nawet południo-zachodowi czy -wschodowi. Pokazuje się jednak, że i takie przypomnienia nie są zbyteczne, skoro aż dwóch mówców na zjeździe w tej kwestyi się ozwało, a jeden z nich, dyr. Schreiber z Lipska, przytoczył nawet autentyczny przykład fatalnych skutków zbyt bezpośrednio świecącego na ściany słońca—w bocznych gabinetach Nowej Pinakoteki monachijskiej, gdzie narażone obrazy olejne nie uniknęły rys i spękań. Nawet światło rozproszone nie jest zupełnie

bezpieczne. Promienie aktyniczne są wielkimi farb niszczycielami. Cóż dopiero, gdy słońce świeci wprost na obrazy! Jako ratunek doradza Schreiber szyby matowe lub ścmione nieco w jakibądź inny sposób. Najlepszym atoli środkiem jest uniknąć z góry—przez odpowiednie okien zwrócenie—potrzeby późniejszych i często spóźnionych ratunków.

Z jakich części głównych składać się winno wnętrze gmachu, jakie zawierać ubikacye,—wynika samo przez się z roztrząsań poprzednich o nowych celach instytucyj muzealnych. Muzeum nie jest dziś martwym składem dokumentów dla erudytów i badaczy, w którym wystarczał mniejszy lub większy szereg sal z kilku kancelaryjnemi pokojami. Dziś chce ono być ogniskiem życia, pracy, kultury, dziś nie czeka już ono obojętnie na obojętnie ciekawych przejezdnych, lecz chce przyciągnąć do siebie najbliższe otoczenie, obcować z niem stale, kształcić je, organizować okolne dążenia artystyczne czy arystyczne. Funkcye jego wzrosły i skomplikowały się, i każda wymaga odpowiedniego w budynku muzealnym pomieszczenia i urządzenia.

Potrzeba, naprzód, kilku sal wystawowych, stale otwartych dla publiczności, mających na celu kształcenie jej smaku, wrażliwości, zdolności

odczuwania estetycznego, i mieszczących przeto najwybitniejsze, najwybrańsze z posiadanych zbiorów dzieła.

Potrzeba, dalej, kilku takichż sal na uzupełniające tamtą stałą wystawę ekspozycye czasowe czy to z własnego materyału, czy z wypożyczonego.

Potrzeba całego szeregu odpowiednich magazynów i składów na resztę—poza rzeczami wystawionemi — zbiorów muzealnych, na gabinety rysunków, sztychów i t. p.

Potrzeba również całego szeregu pracowni dogodnych, nietylko dla zwiększonego dziś znacznie sztabu urzędników muzealnych, kustoszów, asystentów, manipulantów, lecz nadto i koniecznie—zaznaczał to w Mannheimie z naciskiem specyalnym dr. Möbius—dla badaczy, artystów, kolekcyonerów, miłośników, których ściągać, skupiać, gromadzić i w stałym z instytucyą utrzymywać kontakcie jest jednem z nienajmniejszych zadań muzealnych.

Potrzeba wreszcie czytelni, biblioteki, miejsca na zbiory odlewów, fotografij, dyapozytywów, sali wykładowej, jednej lub i dwóch nawet.

Minęły czasy dawnej monotonii większego lub mniejszego szeregu sal, niczem prawie nie różniących się między sobą. Dziś każda z tych

różnych ubikacyj musi być zosobna, ściśle do swoich celów obmyślona i zastosowana, a wszystkie razem rozplanowane umiejętnie dla uniknięcia zamętu, zbytnich oddaleń lub zbliżeń, dla swobody ruchu zarazem i spokoju potrzebnego.

Co się tyczy urządzenia wewnętrznego, możemy spokojnie pominąć składy, pracownie, gabinety, czytelnie, audytorya. Tam chodzi o względy raczej techniczne: dogodności, pakowności, łatwości dostępu i t. p. Nad tem wszystkiem praktyka muzealna dość długo już pracowała i wiele nader szczęśliwych wprowadziła inowacyj. Zresztą, porozumienie doświadczonego kierownika z architektem—nawet co do dalszych jakichś nowości — nie będzie tu nigdy trudnem, ile że są to sprawy, aby tak rzec, dotykalne i wahań ani wątpliwości nienastręczające.

Inna rzecz z salami wystawowemi, gdzie wchodzi w grę lotniejszy, nie tak uchwytny wzgląd oddziaływania estetycznego dzieł sztuki, uwydatnienia należytego ich cech i waloru, dania im estetycznego również, ale nie narzucającego się oku, dyskretnego podłoża. Specyalna, dyskretna estetyczność jest tutaj warunkiem pierwszym i nieodzownym. „Muzeum nie jest dobrze zbudowane“—twierdził w Mannheimie dyr. Schreiber — „jeżeli tło więcej interesuje, niż to, co na

niem wystawiamy". „Urządzenie sal wystawowych"—mówił referent, dr. Grosse—„winno być tylko wielką ramą dla wystawionych dzieł sztuki i, podobnie jak rama, nie ściągać na siebie uwagi widza ani zbytniem ubóstwem, ani przepychem nadmiernym. Jest ono najlepsze, gdy--podobnie jak doskonałej ramy—nie zauważa się go wcale".

Tu zatem otwiera się najsubtelniejsze, najmiarodajniejsze dla kultury i talentu architekta zadanie, aby stworzyć coś prostego, szczerego, harmonijnego, nierzucającego się w oczy i dającego się wyczuć dopiero pośrednio, przez spotęgowany — bardziej uwydatniony w tem właśnie a nie innem otoczeniu — walor każdego z wystawionych dzieł sztuki. Rzecz prosta, iż może to osiągnąć tylko jakaś nowa, giętka, twórcza architektura, nieuciekająca się do żadnych dawnych, zbyt wyraźnych i zbyt wyłącznych form stylowych. Pierwsze jej zapowiedzi witał z radością na zjeździe mannheimskim dr. Lichtwark, wskazując — nie jako wzór do bezmyślnego naśladowania, lecz jako przykład doskonałej metody — Thorwaldsenowskie muzeum Bindesbölla w Kopenhadze.

Była doba—niedawna—gdy wyślizgiwano się tym trudnościom, żądając dla każdego dzieła sztuki tła specyalnego z form stylowych epoki

i kraju, w których działał jego twórca. Mogło to być słusznem w muzeach historycznych, etnograficznych, cywilizacyjnych, mających na celu okazanie w całości cech danego czasu czy społeczeństwa. Poszczególne wszakże dzieło sztuki stawało się w tym układzie jednym tylko z pierwiastków całości, równorzędnym z innemi. Własne jego oddziaływanie estetyczne gubiło się poniekąd śród otaczających akcesoryów. Dla tego, w normalnych muzeach sztuk pięknych, gdzie, według dzisiejszych pojęć, winno chodzić głównie o walor i wpływ estetyczny dzieł wystawionych, nie zaś o historyczno-dokumentarne związki ich i znaczenie, taka metoda ekspozycyjna musi być uznana za błędną, ile że widz, wchodząc do renesansowo np. udekorowanej sali, rozprasza uwagę na szczegółach tej dekoracyi i bez należytego skupienia, z roztargnieniem raczej staje przed obrazami czy rzeźbami, gwoli którym została ona przedsięwziętą. Tło, mające uwydatniać dany eksponat, zaciera go w ten sposób i zasłania.

Zresztą, nawet z czysto praktycznych względów, ta „historyczna wierność“ tła jest nie do osiągnięcia w kilku salach wystawowych, poświęconych najwybitniejszym dziełom z różnych epok i krajów. Trzebaby dla każdego dzieła oddzielną tworzyć ubikacyę, na co absolutnie

brak miejsca, w ogólnej zaś sali rozmaitość otoczeń przystosowanych do różnych rzeźb czy obrazów tworzyłaby chaos nie do zniesienia, i nadto każdy nowy, przybywający eksponat rujnowałby zasadniczo dotychczasowe rozplanowanie. Dla tego, w urządzeniu wnętrznem stałych sal wystawowych jedynem wyjściem jest twórcza, szlachetna prostota, mająca kontakty prymordyalne z podstawowemi najbardziej nawet odrębnych stylów cechami i mogąca tedy dla wszystkich cichem, harmonijnem być obramieniem.

Dla sal przeznaczonych na kolejne wystawy czasowe, w których nietyle chodzi o dzieła poszczególne i trwały wpływ ich estetyczny, ile o zaznajomienie widza z obszarem sztuki, jej rodzajami, jej dziejami, jej epokami,—o jakiemś stałem, niezmiennem urządzeniu nie może być mowy. Owszem, architekt, planując wnętrza tych sal, winien—że tak powiemy —uzdolnić je do ciągłych przekształceń, dać grunt podatny pod zasadniczo różne, stosowne do każdej nowej wystawy i z każdą nową wystawą zmieniające się udekorowanie. Ułatwienie zmienności wnętrza jest tutaj głównem i koniecznem zadaniem, a co można w tym kierunku osiągnąć, okazał i dowiódł chlubbnie gmach Secesyi wiedeńskiej.

Na zakończenie pozostała kwestya stosunku

gmachu muzealnego do przyszłości i rozwoju instytucyi. Wzgląd ten ze zdumiewającą lekkomyślnością pomijano zazwyczaj przy dotychczasowych budowach. Stosowano się—jako tako— do posiadanych przez muzeum po daną chwilę zbiorów, nie brano wszakże pod uwagę ich nieodzownego i stałego rozrostu. Wyniknąć ztąd musiał fakt opłakany, że wszystkie prawie muzea europejskie są dziś już zabójczo przepełnione i—mimo trzymania mnóstwa rzeczy po strychach — duszą się wprost w swych pałacach. Że zaś te ostatnie, jak widzieliśmy, nie mogą mieć nadziei odpowiedniego rozszerzenia, zarówno skutkiem zacieśnionego położenia śródmiejskiego, jak skutkiem drętwo oklamrowujących je fasad, — więc trudno, zaiste, zgadnąć, jak większość ogromna pierwszorzędnych instytucyj muzealnych zdoła się z czasem wydobyć z tej matni bez wyjścia.

Na zjeździe mannheimskim zwrócono nadto uwagę (Lichtwark), że rozwój muzeów nie sprowadza się jedynie i wyłącznie do wzrostu zbiorów, że jednocześnie rozszerzają się zadania i funkcye tych instytucyj, że teraz już oto, w imię nowych celów, całe szeregi nowych wymagań budownictwu muzealnemu stawiać trzeba, że w przyszłości wyjdą snadź na jaw inne jeszcze, dziś nieprzewidywane potrzeby.

Dla zadośćuczynienia temu stałemu i wielostronnemu organizmu muzealnego rozrostowi, w zaczątkach samych już o nim pamiętać trzeba. Ale bezsensową byłaby myśl jakiejś z góry na przyszłość wznoszonej budowy, z jałowo czekającemi na stopniowe zwiększanie się zbiorów i kształtowanie nowych funkcyj ubikacyami. Przedewszystkiem przyszedłby kiedyś dzień, gdy i te wszystkie, na zapas przygotowane pomieszczenia mogłyby okazać się niewystarczającemi. Powtóre zaś przezorność taka zaciężyłaby rujnująco na bieżącym budżecie instytucyi. Owszem tedy—budować trzeba ściśle według potrzeb muzeum w danej chwili, ale zapewniając gmachowi możność *stałego*, równoległego z rozrostem zbiorów i zadań, rozszerzania się i uzupełniania.

Ztąd dwie konieczności zasadnicze: miejsca wystarczającego pod te późniejsze dobudówki i takiego planu pierwotnej budowy, aby ona bez szkody dla swego waloru architektonicznego mogła być w różne strony przez nowe skrzydła, pawilony, galerye, korytarze i t. p., w miarę potrzeby powiększana. Co do miejsca—mówiliśmy już wyżej, iż gmach muzealny stać winien w wielkim ogrodzie czy parku. Im większy ten ogród będzie, tem czystsze, wolniejsze od kurzów i dymów zabezpieczy powietrze, tem zupełniejsze

zacisze, tem pewniejszy luz dla przyszłego rozwoju budowy. Co do planu—architekt powinien mieć na oku, że w przyszłości dane muzeum stać się *musi* nieodwołalnie całym kompleksem, konglomeratem budynków, —i nie utrudniać tej koniecznej ewolucyi, zamykając—dajmy na to—pierwotną budowę w regularnym czworoboku, którego wrażenie przy jakichś dobudówkach byłoby z natury rzeczy stracone. Owszem, mógłby raczej sam dać poniekąd przyszłości tej zapoczątkowanie, nie zawierając wszystkich potrzebnych ubikacyj w gmachu jednolitej koncepcyi, lecz dzieląc je na dwie np. grupy—(sal wystawowych, biblioteki, czytelni, audytoryum, z jednej strony, i magazynów, gabinetów specyalnych, pracowni fachowych, pomieszczeń wreszcie kancelaryjnych, z drugiej)—tworząc dla każdej z tych grup uzewnętrzniającą ściśle jej zadania budowę, i łącząc obie galeryą jakąś, odpowiednio pożyteczną i harmonijne jednocześnie stanowiącą powiązanie.

Wobec dzisiejszej wielostronności zadań muzealnych, to odstąpienie od typu wielkich, jednolitych gmachów monumentalnych i przerzucenie się ku stopniowo powstającym budynków kompleksom nieobliczalnie korzystne może mieć skutki, pod wszystkiemi jednako względami: finansowym, do-

godnościowym i nawet estetycznym. Koszta budynków, rozkładając się na długie lat szeregi, nie będą tak przygniatająco ciążyły na budżetach instytucyj; praktyczne rozplanowanie jednako dogodnych ubikacyj dla różnych gałęzi działalności muzealnej mniejsze niewątpliwie napotykać będzie trudności (dyr. Leisching przypuszcza, że wtedy dopiero da się urzeczywistnić „gwałtownie upragniony“ podział zbiorów na sale wystawowe i magazyny naukowe); wreszcie, powstające spontanicznie, w miarę odsłaniania się nowych potrzeb, i celowość swą zewnętrznie „określające“ dobudówki bardziej zajmującą i naturalną stanowić będą całość, niż jeden gmach ogólny, sztucznie próbujący tyle różnorodnych i zupełnie odrębnych przeznaczeń wspólnym zewnętrznym ogarnąć kształtem.

Konglomerat taki nie będzie, rzecz prosta, tem, co komunałowo przywykliśmy zwać „monumentalnym organizmem“, ale za to zwierciedląca się w coraz dalszych nawarstwieniach architektonicznych ciągłość życia i rozwoju instytucyi nada mu — jak starym wawelskim czy świątynnym kompleksom — monumentalność czasu.

EPILOGOWE UWAGI NA CZASIE.

Zbliża się powtórnie w sprawie gmachu dla warszawskiego muzeum sztuk pięknych chwila decydująca.

Projekt nabycia pałacu Kronenberga nie uzyskał w swoim czasie zatwierdzenia władz wyższych. Natomiast—w myśl opinii prawniczej, że miasto uczyni zadość klauzuli testamentowej szamb. Lachnickiego, o ile przed upływem wymaganych dwóch lat zacznie gromadzić fundusze na budowę gmachu muzealnego — upoważniono zarząd miejski do odkładania na ten cel w ciągu lat sześciu po sto tysięcy rubli rocznie. W r. 1914 budżet Warszawy obejmie ostatnią, szóstą ratę zatwierdzonej sumy. Jesteśmy tedy w przededniu ostatecznego rozstrzygnięcia kwestyi — i magistrat zwołał już nawet podobno komisyę obywatelską celem naradzenia się nad wyborem miejsca i nad całą procedurą zamierzonej budowy.

Sytuacya pod pewnemi względami uprościła się i wyjaśniła znakomicie w porównaniu z rokiem 1908. Skończyły się obłędne poszukiwania po całej Warszawie gmachu, który—co do położenia, budowy, wielkości, ceny i t. p.—byłby zupełnie odpowiednim, lub przynajmniej dał się adaptować jako tako na muzeum. Odpadła też siła wyższa niezapowiedzianych z góry, a więc niespodzianie rujnujących najsłuszniejsze wnioski niemożebności finansowych.

Miasto ma dzisiaj budować gmach nowy, specyalnie na muzeum przeznaczony, i posiada na ten cel—jeśli doliczyć narastające od składanych rat procenta — mniej więcej 700000 rubli, oraz dostatek placów własnych, których kupować nie potrzeba. Suma na koszta budowlane jest — w stosunku do dzisiejszych potrzeb muzeum miejskiego*) — aż nadto wystarczająca. Więcej, umożliwia ona nawet wszystkie wymagane przez reformę muzeów inowacye, jak podział na sale wystawowe (stałe oraz zmienne)

---

*) W r. 1908, uczestniczący w komisyi architekci obliczyli razem z przedstawicielem muzeum, iż na pomieszczenie obecnych zbiorów miejskich: gabinetu odlewów gipsowych, obrazów, sztychów, monet, medali, oraz galeryi i pamiątek starożytniczych szanb. Lachnickiego—potrzeba 11000 łokci powierzchni podłogowej i ściennej.

i magazyny, jak nie śpichrzowe, lecz estetycznie-skuteczne rozmieszczenie dzieł sztuki w salach wystawowych, jak wprowadzenie czytelni, biblioteki, audytoryum, gabinetów specyalnych, pracowni wreszcie dla skupiających się koło instytucyi badaczy, artystów i miłośników. Za taką mniej więcej sumę podejmował się już w r. 1908 jeden z artystów warszawskich (mówiący, zda się, w imieniu jakiejś grupy) pobudować dla muzeum „gmach wspaniały i wszystkim jego potrzebom odpowiadający“. I miał słuszność. Trzeba tylko przystępować do budowy z jasną, zdecydowaną potrzeb tych świadomością, nie marnować pieniędzy na pseudo-monumentalne fasady, ani miejsca na dorobkiewiczowskie impozycye olbrzymich klatek schodowych, zawysokich sal i zbytecznych anfilad, traktować wreszcie budowę nie jako obojętne zadanie, nie jako przedsiębiorstwo przemysłowe, lecz z umiłowaniem istotnem—i twórczem. Przy wyborze zaś miejsca pod gmach, niemając potrzeby oglądać się na możność czy niemożność wydatku i wyzbywszy się dawnego przesądu centralnych położeń, łatwo będzie pośród placów należących do miasta znaleść jakiś zupełnie odpowiedni, zarówno pod względem czystego powietrza, zacisza i rozległości dostatecznej.

Ale czy stare, bezmyślne rutyny, które doprowadziły do jałowych hybryd śpichrzowo-pałacowych, osądzonych dziś i potępionych przez najdoświadczeńsze koła fachowe i przez całą praktykę życiową, straciły u nas kredyt w dostatecznej mierze? Wnioskując z różnych objawów, bynajmniej się tego spodziewać nie można. Pomińmy nawet głosy publiczności i wzmianki czy propozycye dziennikarskie. Tam ciągle mowa—i wcale niedwuznacznie—o „pałacach“ sztuki, o „zdobiących miasto“ fasadach, tam ciągłe dreptanie po kilku pryncypalnych ulicach, ciągłe macanie, czyby się gdzieś na nich nie dało wetknąć nieszczęsnego muzeum, jeśli nie do pałacu Kronenberga, to po szpitalu ś. Rocha. Cóż wszakże mówią ci, którzy kiedyś muzeum to budować będą i którzy zatem jaśniejszą rzeczy świadomość posiadać winni? Oto fakt wyrazisty. Gdy niezbyt dawno podnoszono i popierano z entuzyazmem (takie ślepe entuzyazmy są u nas częste) myśl obrócenia zamku wawelskiego na muzeum, z architektów polskich *jeden jedyny*, Władysław Ekielski, oświadczył publicznie z całą stanowczością i udowodnił zwięźle, że „żaden z postulatów muzealnych nie może być dopełnionym w Zamku królewskim, bo... to Zamek królewski“ *(Akropolis,* Kraków, 1908, str. 5). U nas, nawet pałac Kro-

nenberga miał między architektami swoich zwolenników. To też przeciętnemu warszawskiemu mistrzowi budownictwa, gdy zamarzy o muzeum, śnią się niezawodnie kolumny, ryzality, tympanony, cały po sto razy zużyty kram tak zwanej monumentalności, olbrzymie sale, przepychowe schodów rozwidlenia*), wszystkie daremne rozrzutności miejsca i pieniędzy,—tylko nic z tego, co jest rzeczywistą potrzebą i postulatem gmachu muzealnego.

Niemniej przykre zwątpienie budzą obiegające po dziennikach pogłoski o projektach magistratu, dotyczących umieszczenia gmachu muzealnego na skupowanej obecnie przez miasto połaci między Nowym Światem, Książęcą, Smolną i Aleją Jerozolimską. Punkt sam, mimo pewnych dość ważkich zarzutów, byłby wybrany wcale nieźle, pod warunkiem atoli, aby znaczna przynajmniej część tej przestrzeni została obrócona na park, który, otaczając muzeum, osłaniałby je od kurzów, sadz i zgiełków śródmiejskich, a zarazem gwarantował, w razie potrzeby dalszego rozbudowywania się, miejsce potrzebne. Ale mia-

---

*) Od tych ostatnich — powiada Lichtwark, — trudno powstrzymać architekta, gdyż jak kościołek najmniejszy ma pretensyę do wysokiej wieży, kosztowniejszej od całości budowy, tak samo najmniejsze muzeum *musi* mieć olbrzymią klatkę schodową.

sto nie miało, zda się, zamiaru być tak hojnem co do udzielanej na muzeum przestrzeni, pragnęło oszczędnie wykorzystać każdy łokieć kwadratowy tych drogich śródmiejskich placów. Pierwsza pogłoska opiewała, iż muzeum stanąć ma na części owej połaci w bezpośredniem otoczeniu kilkunastu gmachów przeznaczonych na szkoły miejskie. Klamra przeciw rozrostowi instytucyi byłaby wtedy gotowa, a nadto zamiast zacisznego wyosobnienia — otoczenie zgiełkliwe bajecznie. Projekt ten odrzucony został podobno przez komisyę obywatelską. Obecnie obiega wiadomość inna: iż muzeum ma być pobudowane przy tym prawdziwym *carrefour d'enfer,* jakim najdalej za lat kilka po otwarciu nowego mostu stanie się wrzaskliwe i kurzliwe dzisiaj już dostatecznie przecięcie Alei Jerozolimskiej z Nowym Światem. To byłby stanowczy powrót do tradycyi „ozdabiania“ gmachem muzealnym pryncypalnej ulicy, budowania ciekawostki (Sehenswürdigkeit) dla przejezdnych, — z pominięciem zupełnem właściwych zadań i nieodzownych potrzeb instytucyi. W gmachu tak położonym, nawet należyta konserwacya zbiorów — jak świadczy przytoczony wyżej przykład *National Gallery*—byłaby utrudniona, a cóż dopiero mówić o rzeczy głównej: o życiu i pracy muzealnej, niepokojonych i wykole-

janych nieustannie przez okolny zamęt i wrzawę. Zresztą, w tem najdroższem z całej połaci miejscu, zarząd miejski tem oszczędniejszy byłby zapewne co do przestrzeni — i muzeum, które, budując gmach odpowiedni do dzisiejszych swych potrzeb, winno mieć, z uwagi na niezawodny dalszy rozrost, zapewniony obszar *przynajmniej taki, jak terytoryum uniwersytetu*, mogłoby się wprędce znaleść w ciasnem obramieniu innych budowli, zamykającem mu wszelką stopniowego rozszerzania się możność.

Materyalne warunki (suma aż nadto dostateczna na dzisiejszą budowę oraz możność wybrania z pomiędzy licznych placów miejskich jakiegoś istotnie do potrzeb instytucyi odpowiedniego) są dzisiaj takie, że Warszawa powinnaby posiąść dla swego muzeum gmach stojący na wysokości czasu i podatny do dalszego rozwoju. „Trzeba umieć ino chcieć“. Trzeba zdać sobie jasno sprawę z celów i zadań instytucyi, trzeba zerwać stanowczo z przebrzmiałemi tradycyami pałacomanii i centralności, trzeba dążyć do stworzenia budowy możebnie najlepiej wewnętrznemu przeznaczeniu odpowiadającej — i *przez to* pięknej. Jeżeli zamiast niej miasto otrzyma zaprzeczającą i przeszkadzającą działalności muzealnej hybrydę pseudo-monumentalną, z góry nadto zacieśnio-

ną, — odpowiedzialność moralna będzie tym razem wyraźna.

W przełomowo ważnej chwili obecnej, roztrząsania powyższe o celach i zadaniach muzeów, pisane pięć lat temu, w epoce walki przeciwko pałacowi Kronenberga, a uzupełnione dzisiaj rozdziałem specyalnym o budowach muzealnych, nie będą snadź zbyteczne, zarówno ze względu na uświadomienie ogółu, jak w sensie referatu złożonego zajmującemu się sprawą budowy komisyjnemu gronu obywatelskiemu.

WYKAZ TREŚCI.

NIECO Z OBYCZAJÓW, TEATRY, KABARETY, MUZYKA, LITERATURA.

SZTUKI PLASTYCZNE.